L'EDUCATION MUSICALE



N° 378
Mai 1991
Mensuel

ISSN 013 1415

Prix : 35 F

L'EDUCATION MUSICALE

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

T.V.A. incluse

TARIF au 1er septembre 1990	FRANCE	DOM-TOM ÉTRANGER Supplément Avion 120 F
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	290 F	350 F
Abonnement COUPLÉ (× 5 iconographies)	320 F	385 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1990)	75 F PORT INCLUS	90 F 12 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat)	500 F	600 F

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. nº 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 10 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **35 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **40 F**

Joindre 12 F en timbres pour expédition par poste France et outre-mer.

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 2e TRIMESTRE 1991
Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL

EDITORIAL

D'un ou deux principes...

Condition nécessaire – sinon toujours suffisante – pour mener à bien quelque projet pédagogique que ce soit, ***la continuité*** *doit être, avant tout, préservée. Au collège, en particulier. Avec, pour corollaire, le refus des opérations dites "coup de poing" - dans la mesure où elles ne seront pas relayées par des actions en profondeur... Ces opérations ponctuelles constitueraient, en outre, pour le ministère de l'Education nationale, un trop commode alibi lui permettant de se décharger progressivement sur le ministère de la Culture ou les Collectivités territoriales de la responsabilité d'une discipline peu rentable d'un strict point de vue "économiste" (l'adéquation au marché de l'emploi est, à l'évidence, le seul vrai souci, aujourd'hui, rue de Grenelle).*

Le principe de ***diversité*** *doit être, de même, obstinément défendu. La diversification des activités n'a-t-elle pas toujours été le garant de la fréquentation de nos ateliers par le plus grand nombre ? (diversification qui a fait également le succès des ateliers de nos collègues d'Arts plastiques).*

Mais, n'est-ce pas parce que ces deux principes auraient une chance – s'ils étaient généralement appliqués – de concrétiser les voeux pieux dont sont toujours prodigues en faveur de notre discipline politiciens, syndicalistes et représentants des Parents d'élèves, qu'ils sont aujourd'hui gravement mis en cause ? Nous nous refusons, bien entendu, à le croire...

Francis COUSTÉ

46e Année — MAI 1991 — n° 378

SOMMAIRE

SCHUBERT : LA TRUITE

par **Gérard DENIZEAU**
Professeur au CNED

Partitions :

Franz Schubert neue Ausgabe sämtlicher Werbe H.I. Schubert Gesellschaft Bärenreiter-Verlag Kassel Basel, Tours, London *Die Forelle* (lied) : série IV, Band 2, Teil b, pp. 194/209.
Quintette en La Majeur : Serie VI, Band 7, p 185 (*Thème et variations*, pp. 227/239).

Disque :

Capell 135 - 6
Fischer-Diskau 107.

Bibliographie :

Alfred Einstein, *Schubert, portrait d'un musicien* (traduction Jacques Delalande), Paris, 1958.
Brigitte Massin, *Franz Schubert* Paris, 1977, Fayard.

Dans l'univers de la musique européenne, la capacité d'un compositeur se mesure moins à sa faculté d'inventer une séquence mélodique formant un thème qu'à son aptitude à traiter ce *thème* de façon originale et variée.
Car se sont tous les paramètres du son et toutes leurs virtualités qui sont sollicités au cours de cette opération : le traitement thématique fait appel au génie mélodique, harmonique, rythmique, dynamique et instrumental du compositeur. Ce qui explique la fortune du thème varié dans l'histoire de notre musique, mais aussi la richesse des enseignements que son étude offre à tout aspirant musicologue.

Plusieurs cas de figures se présentent : le compositeur peut faire la démonstration de son mérite à partir d'un thème déjà existant et n'offrant apparemment aucune vertu exceptionnelle (archétype de cette conception : les *Variations Diabelli* de Beethoven); il peut, au contraire, trouver son bien dans l'oeuvre d'un illustre prédécesseur (tel Brahms avec ses *Variations sur un thème de Haendel*); enfin, il lui est loisible de choisir dans sa propre production un thème qu'il estime digne de connaître les avatars de la variation. Parmi les compositeurs ayant illustré cette démarche, Schubert occupe une place de choix : son inépuisable génie mélodique s'épanouit avec le plus rare bonheur dans le cadre formel du lied tandis que son invention jaillissante donne à ses variations une fraîcheur dont on ne trouve pas l'équivalent chez ses pairs.

Die Forelle (La Truite) n'est pas seulement le plus illustre lied du monde. C'est aussi une mélodie qui a été consciencieusement répétée par des millions d'écoliers, un thème qui a échappé à son destin solitaire pour entrer dans le patrimoine de la mémoire universelle; autant dire qu'en écoutant les variations que Schubert en a tirées pour son *Quintette en La M.,* le simple mélomane appréhende de façon immédiate l'essence de la variation.

Schubert à l'époque de Die Forelle

C'est vraisemblablement au cours du printemps 1817 que le compositeur, âgé de vingt ans et déjà reconnu pour ses dons parmi sa famille, ses amis et quelques cercles viennois, écrit son lied. Nous possédons à ce sujet le précieux témoignage d'Ebner, l'une de ses relations : "Lorsque Schubert eut composé le petit lied *Die Forelle*, il l'apporta le même jour au Konvikt pour l'essayer. Ce qui fut fait, chaleureusement, avec le plus grand plaisir à plusieurs reprises, lorsque soudain Holzapfel s'écria : "Ciel ! Schubert, tu as pris cela dans *Coriolan*." Effectivement, il y a, dans l'ouverture de cet opéra, un endroit où l'accompagnement est proche de celui de *Die Forelle* *; quand Schubert réalisa le fait, il voulut détruire son lied, mais nous nous y refusâmes et empêchâmes ainsi la destruction de ce lied magnifique." (cité par Br. Massin, cf bibliographie, pp. 139/140)

• Il s'agit de la formule d'accords brisés au violoncelle, dans l'ouverture, à partir de la mesure 64.

Deux ans plus tard, alors que Schubert voyage à Steyr avec Vogl, le violoncelliste amateur Paumgartner, amoureux du lied, suggère au musicien de le traiter pour une formation de chambre : ainsi naîtra le 4° mouvement du *Quintette en La M.* (D. 667 – terminé à l'automne 1819).

La publication du lied *Die Forelle* (D. 550) se produit le 9 décembre 1820, dans le supplément de la *Wiener Zeitung*, puis en janvier 1825, chez Diabelli. Ce n'est que dans l'édition de 1828 qu'il reçoit le numéro d'opus 32.

Le Thème de Die Forelle

Schubert n'a écrit que quatre lieder sur les paroles de son presque homonyme Schubart, et celui-ci est le dernier. Il est à noter qu'il a supprimé la dernière strophe, au cours de laquelle le poète mettait en garde les jeunes filles contre les jeunes gens rencontrés canne à la main !

De *Die Forelle*, nous connaissons cinq versions (dates proposées : fin 1816, juillet 1817, 21 février 1818, 1820 et octobre 1821). C'est la dernière, la plus achevée, la seule à bénéficier d'une introduction pianistique, que nous avons choisie pour l'analyse.

A vrai dire, ces cinq versions diffèrent très peu; toutes écrites en *Ré b. M;* elles ne se différencient que par l'intervention de quelques doubles croches ou quarts de soupir, par de très rares formules ornementales.
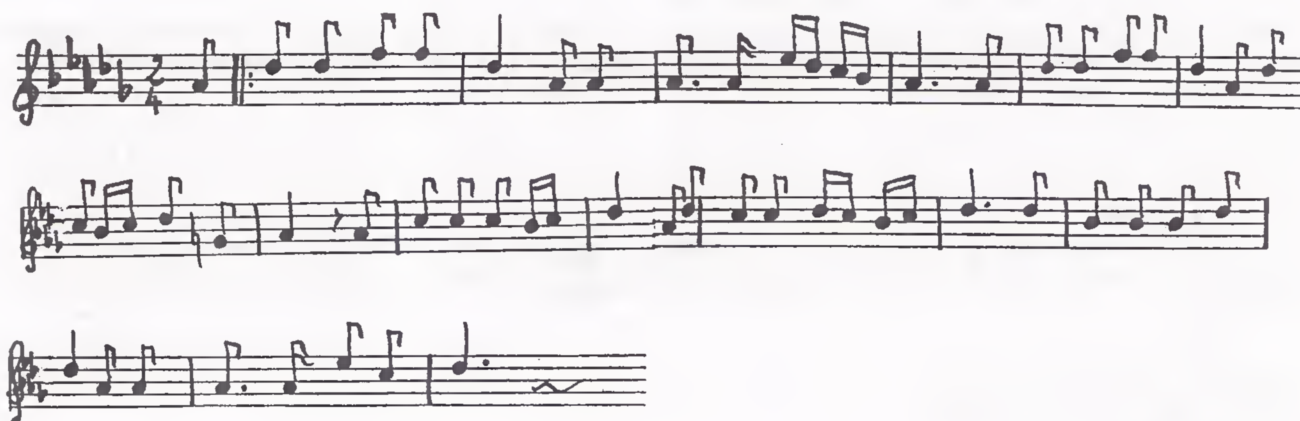
Il est intéressant de noter que le thème n'est pas neuf; il date de l'année précédente (1818), Schubert l'ayant inventé pour un autre lied, *Daphne am Bach* (D. 411), mais l'ayant écrit en *Ré M.* et sous une forme simplifiée.

L'analyse ne révèle aucune surprise : carrure classique (16 mesures avec reprise des 4 dernières), ponctuation de la demi-cadence au beau milieu, cadences parfaites pour les autres articulations (*exemple 1*).

Mélodiquement, en dépit de son insouciante facilité, le thème est strictement régi par l'harmonie, étant exclusivement bâti sur les accords des premier et cinquième degrés (les notes de passage n'interviennent brièvement que dans les ornements). Cette contrainte est mise en lumière par la délicieuse échappée mélodico-harmonique de la 13° mesure sur le quatrième degré, unique dérogation à la règle.
Si l'on excepte les repos sur la noire et la cellule d'animation en doubles croches, le rythme est complètement dominé par la valeur régulière de la croche. Le seul silence, un demi-soupir, marque la frontière symbolique de la 8° mesure.
L'usage discret de la figure pointée (♪. ♬ m. 3 & 15, ♩. ♪ m. 4 & 12) brise le risque de la monotonie.

Il convient de noter également la faiblesse de l'ambitus (7° mineure *sol-fa*) et sa position médiane qui met la mélodie à portée de toutes les voix.

Le thème, nous l'avons vu, a illustré un texte antérieur; il serait donc abusif d'en attribuer la fraîcheur à la puissance suggestive des strophes de Schubert. Cependant, il est légitime de suggérer que le compositeur l'a jugé parfaitement propre à imager cette nouvelle proposition littéraire :
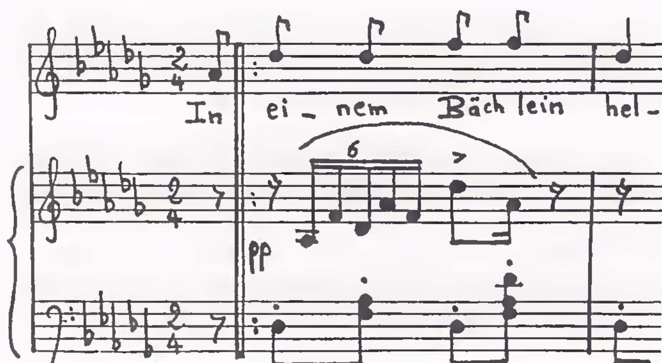


Exemple 1

In einem Bächlein helle, da schoss in froher Eil
Die launische Foelle vorüber wie ein Pfeil,
Ich stand an dem Gestade und sah in süsser Ruh
Des Muntern Fischleins Bade im Klaren Bächlein zu (bis)

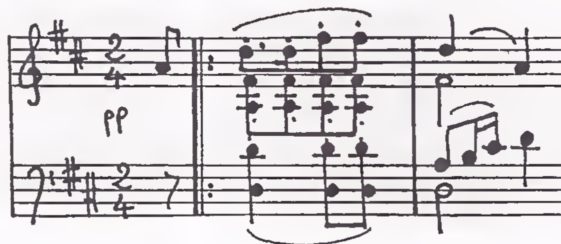
(Dans un cours d'eau rapide, la truite comme un trait, Fendait le flot rapide sans trêve et sans arrêt. J'étais au bord de l'onde, tranquille à contempler, Sa course vagabonde dans l'eau se dérouler – Adaptation Louis Durdilly).

Il est frappant que la mélodie ait donc pour tâche de traduire *à la fois* les mouvements imprévisibles du petit poisson, la course régulière du ruisseau et le statisme du tranquille spectateur. C'est ainsi que les sauts de la ligne suggèrent la vivacité de la truite tandis que les éléments répétitifs figurent l'immobilité du témoin et que leur heureuse complémentarité renvoie à l'image du ruisseau, immobile et mouvant, toujours identique et toujours différent.

Le principe de l'accompagnement pianistique dérive directement de cette double donnée : statisme de la basse et ostinato de la formule rythmique, mais aussi fluidité ondoyante de cette ingénieuse formule rythmique (*exemple 2*).



Lorsque, deux ans plus tard, Schubert décide de varier son thème pour une formation de chambre, la référence littéraire disparaît. La conséquence immédiate en est une nouvelle présentation mélodique (*Exemple 3*) et harmonique (*Exemple 4*). Le thème est transposé en *Ré M.* , les figures pointées sont multipliées, accentuant la gaîté du chant. L'harmonie est confiée aux cordes (neutralité conjointe de l'alto et de la contrebasse tandis que le violoncelle, déjà mis en valeur, double les ornements du violon chargé du thème). Le piano demeure silencieux.



Exemple 4

Analyse du lied

(Version octobre 1821) 56 mesures, *Ré b. M.*, 2/4, Etwas geschwind (assez animé)

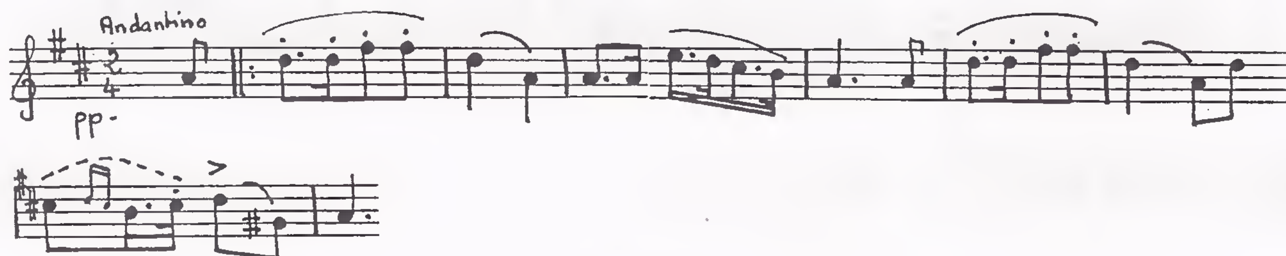
Structure strophique : *Introduction* (1/5), *1° strophe* (5/29 – reprise pour la *2° strophe*), 3° strophe (29/56)

Ainsi qu'il est fréquent chez Schubert, trois plans sonores sont superposés : la *basse* régulière, la fluide *figure d'accompagnement* (qui se modifie mélodiquement) et le *chant.*

L'impression de mouvement perpétuel, caractéristique de nombreux lieder de notre musicien, est momentanément suspendue lors de la troisième strophe, plus développée et dramatique.

Introduction (1/5)

Il s'agit tout simplement de la ritournelle qui séparera régulièrement les strophes. Quatre fois énoncée, la formule obstinée (sextolet montant, tierce harmonique (*fa lab*) au médium et tierce mélodique (*réb fa*) au superius) affirme la tonalité de *Ré b. M.* tout en



Exemple 3

présentant le substrat fondamental de l'accompagnement rythmique. A noter le délicat glissement chromatique (de *fa* à *lab*) et l'extrême discrétion des nuances (de p. à pp.) : immobilisation à la m. 5 sur l'accord de tonique.

1° strophe (et 2°) (5/29)

L'analyse de la mélodie ayant été fournie plus haut, il nous reste à souligner quelques détails. L'harmonie est régulièrement complétée par l'accord sur la partie faible du temps et ne fait appel qu'aux accords de quinte ou de 7° de dominante; seule exception, la quarte et sixte de la mesure 12.

Il nous faut également insister sur l'habile disposition de la formule rythmique (cf *Exemple 2*), isolée par les deux silences qui l'entourent, privée d'attaque sur le temps fort et accentuée sur le temps faible : la course du ruisseau, le vagabondage de la truite trouvent là une équivalence sonore d'une souriante délicatesse.
Le texte de la seconde strophe, n'introduisant que le personnage silencieux et anonyme du pêcheur dont la truite se soucie peu, légitime parfaitement le retour littéral de la musique.

3° strophe (29/56)

Changement complet d'atmosphère avec l'irruption d'un sombre *si b. m.* (la dominante altérée, la bécarre devenant sensible du ton nouveau). Le pêcheur, brouillant la clarté de l'eau, a trouvé le moyen de capturer le malheureux poisson.
L'accompagnement perd sa légèreté; son resserrement mélodique et la succession des sextolets créent une tension grandissante. Puis les triolets se pressent à la main droite (en *la b. m.* à la m. 33), l'intensité suit un crescendo. La séquence qui voit le dénouement du drame (37/42) est la plus riche : mélodie disjointe (arpège, sauts de quarte, chromatisme), harmonie instable (*la b. m., Ré b. M., Mi b., La b., fa m.* et retour en *Ré b. M.*) tandis que l'accompagnement subit de fortes turbulences rythmiques :



et que l'intensité croît jusqu'à l'ultime crescendo de la m. 41.

Mais, par une nouvelle volte-face, voici que réapparaît l'insouciante mélodie de la première strophe : la victime n'est qu'un petit poisson dont le malheur est déjà oublié !
La ritournelle clôt ce frais et modeste chef-d'oeuvre.

Analyse des variations du Quintette

Le *Quintette en La M.* (D. 667, opus 114) groupe le violon, l'alto, le violoncelle, la contrebasse et le piano; le choix d'une telle formation (inédit chez Schubert, le *Quintette D. 487* de 1816 joignant le piano au quatuor traditionnel) s'explique par le désir de libérer le violoncelle des contraintes de la basse. Ainsi le commanditaire de l'oeuvre pourra-t-il briller dans ses exécutions.

Le quatrième mouvement du *Quintette* est bâti sur le thème de *Die Forelle* selon une structure générale extrêmement simple :
172 mesures, Ré M., 2/4, andantino.

Thème :
1/8 :ll et 9/20
Var. 1 : 21/26 :ll et 26/40
Var. 2 : 41/48 :ll et 48/60
Var. 3 : 61/68 :ll et 68/89
Var. 4 : 81/88 :ll et 89/100
Var. 5 : 101/108 :ll et 109/127
Conclusion (allegretto) : 128/172
(Pour la présentation du thème, cf plus haut, *Exemple 3* et *Exemple 4).*

Variation 1 (21/26 :ll et 26/40)

Le piano s'empare du thème : silencieux jusque là, il évolue à l'unisson des deux mains et l'effet de surprise donne à l'auditeur conscience de l'existence *instrumentale* de la mélodie.
L'harmonie est confiée aux cordes, avec une habile répartition des triolets entre le violon et le violoncelle, les sextolets de l'alto (en arpèges ou batteries *ad libitum*) et les croches piquées régulières de la basse.
La seconde partie est animée par le trille perpétuel du violon sur le 2° temps, qui répond parfois à celui du piano (30, 34, 38) et ne se tait qu'à la m. 36 pour ne point troubler la blanche trillée du piano.

Variation 2 (41/48 :ll et 48/60)

C'est la première cellule du thème qui est mise en valeur, chantée par l'alto dont le violoncelle épouse étroitement l'agencement rythmique tandis que le piano intervient sur toutes les incises caractéristiques. A la basse, solide mais extrêmement sobre, de la contrebasse, s'oppose la magnifique arabesque ininterrompue du violon en frémissants sextolets de doubles croches (notes piquées et liées, accents soudains, gammes et arpèges brisés, appoggiatures).

Variation 3 (61/68 :ll et 68/80)

Toujours la même cellule, mais la guirlande du violon est passée au piano, avec une virtuosité accrue de toutes les possibilités de l'instrument (triples croches). Le thème est donné, à l'octave, par le violoncelle et la contrebasse, sous sa forme la plus simple, celle du lied (croches en valeurs égales).
Le violon et l'alto évoluent sur des schémas rythmiques très animés (doubles croches, quarts de soupir, attaques sur la partie faible de la pulsation...).
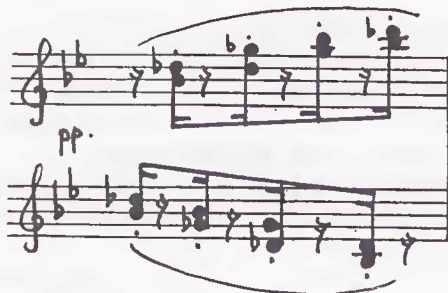
Variation 4 (81/88 :ll et 89/100)

Contraste soudain avec l'irruption de *ré m.* (équivalence dramatique de la 3° strophe du lied ?).
L'écriture extrêmement fournie (accords répétés de 7 notes au piano), la nuance fortissimo et les rapides arpèges brisés, en triolets, du violoncelle et de la contrebasse assombrissent l'ambiance. Le thème est exécuté par le violon qui remplace la noire du 2° temps par de rapides batteries de sextolets.

La cadence en *Fa M.* (88) provoque une rupture, la seconde partie étant allégée dans toutes ses parties : jeu d'imitations entre le violon et le piano, croches pp. et à contre-temps des cordes graves, ortinato en valeurs régulières de l'alto. Une nouvelle donnée rythmique ( ) du piano caractérise la fin de cette variation.

Variation 5 (101/108 :ll et 108/127)

Magnifique modulation en *Si b. M.*. Lyrique, gai et chaleureux, le violoncelle reprend le thème; le silence du piano et le discret cheminement des autres cordes contribuent à la mise en valeur de son timbre émouvant.
La seconde partie débute dans le même esprit; mais une transformation soudaine intervient avec une nouvelle formule du piano en arpèges d'accords (*Exemple 5*) qui favorise tout un jeu d'emprunts (*si b. m., Ré b. m., La M., fa# m.*, retour à *Ré M.)* Résolu sur la septième de dominante tenue sous un point d'orgue (127). *Exemple 5*



Allegretto final (128/172)

Nous voici revenus à l'atmosphère aimable et joyeuse du lied. Tout y est : l'accompagnement du piano, le chant du violon (qui remplace la voix), le silence des autres pupitres. Rares sont les détails nouveaux (tel le triolet montant pour l'anacrouse (131). Lorsque le piano se tait (136), violon, alto et contrebasse se partagent sa partie sous le thème du violoncelle.
Le retour de la ritournelle qui ouvrait le lied se produit aux mesures 144 (piano sous la mélodie du violon), 156 (violon sur la mélodie du violoncelle) et 164 (piano sous la cellule terminale du thème au violon et au violoncelle).
Le violoncelle s'en empare enfin (169/170) avant l'immobilisation de l'ensemble sur le point d'orgue de l'accord final.

Si nous nous reportons au postulat initial de cette analyse (la valeur d'un compositeur déterminée par sa capacité à traiter un thème), il faut convenir que la place de Schubert est singulièrement enviable parmi les grands praticiens de l'art musical.

Gérard DENIZEAU

TECHNIQUE VOCALE ET INDIVIDUALITÉ

par **Elisabeth GUY-KUMMER**
Professeur de Chant et de Technique vocale

En matière de technique vocale tout a été écrit; les affirmations les plus contradictoires sont défendues par des chanteurs en renom, des disgressions fondamentales apparaissent dans leurs écrits depuis le début de l'histoire du chant. Comme le déclare BENHAROCHE dans son traité de l'art vocal : "tout a été dit, mais rien n'a été véritablement unifié. Là aussi, il y a des croyances et des convictions des partis pris et des "on dit" totalitaires. Toutes les opinions personnelles semblent s'appuyer sur un fond de certitudes expérimentales; Nous pensons qu'un fragment de vérité gît en chacune d'elles. Les fonds s'apparentent, les formes diffèrent jusqu'à l'opposition "...

Y a-t-il une respiration clé ou plusieurs sortes de respirations ? Y a-t-il une technique "miracle" ou plusieurs techniques ? Y a-t-il une méthode valable pour tous ?

Dans sa préface au livre du Dr. Wicart, le chanteur, Lucien MURATORE déclare : "Je ne connais pas de méthode parfaite. Toutes sont dangereuses, néfastes pour la majorité des élèves, car elles expriment des idées qui ne sont que des trucs, des moyens de tourner la difficulté, mais non de les vaincre... en général chaque professeur parle d'après lui et prêche son système"...

Ninon VALLIN écrit la phrase suivante : "Chaque élève est un cas. Les êtres sont tous différents. Traiter toutes les voix semblablement serait une erreur. Le médecin n'hésite pas à prescrire des remèdes variés. Il n'est pas rare de donner parfois deux conseils opposés." - est-ce entièrement justifié ?

RESPIRATION

Doit-on commencer par apprendre à respirer ? Certains chanteurs ont toujours affirmé que respirer correctement était la base même du chant. D'autres qu'il était aussi absurde d'apprendre à respirer avant de chanter que d'apprendre à mâcher avant d'apprendre à manger. Certains pédagogues préconisent une respiration du diaphragme, d'autres de l'abdomen, les troisièmes parlent d'un appui sur les flancs. Il faut bien comprendre qu'il y a deux temps dans la respiration : l'inspiration et l'expiration.

L'inspiration conditionne l'ouverture de l'appareil respiratoire et phonatoire ainsi que la position de départ du larynx.

L'expiration constitue le temps fort de la respiration, car grâce à elle le soutien tout au long de l'émission peut être maîtrisé.

Avant de savoir chanter il faut apprendre à inspirer correctement. C'est seulement dans l'inspiration que l'on peut influencer la place du larynx au tout début de l'émission.

Certes, ce n'est pas la capacité thoracique qui fait le bon chanteur. Certes, il est juste de parler d'une respiration costo-abdominale; mais il est tout aussi sûr que certains élèves ne sentent en inspirant que l'écartement des côtes, que d'autres sont plus conscients de la dilatation de l'abdomen. Il faut en tenir compte et comme toujours partir de ce qui est naturel à l'élève.

Les voix légères n'auront peut-être besoin que d'une colonne d'air relativement courte, rappelant celle des flûtes, et une respiration diaphragmatique leur suffira.

Les voix graves au contraire, tel un violoncelle, auront besoin d'une caisse de résonance beaucoup plus volumineuse, par la même d'une colonne d'air plus ample. Une voix dramatique utilise, instinctivement ou consciemment, beaucoup plus le soutien abdominal, alors qu'une voix lyrique se sert davantage du jeu des intercostaux.

Certaines voix doivent inspirer uniquement par le nez,

comme on respire un parfum ou une fleur. D'autres doivent inspirer longuement, largement, par la bouche et par le nez avec une sensation de surprise, et avant l'attaque du son, suspendre leur souffle pendant un court instant.

Savoir chanter c'est peut-être d'abord savoir inspirer, c'est à dire trouver l'ouverture et par la même le soutien qui correspondent le mieux à sa propre voix.

RELAXATION

La notion de respiration juste est très étroitement dépendante de celle de relaxation. Il n'est guère possible de bien chanter sans être détendu. Des contractions peuvent en effet apparaître à bien des niveaux la mâchoire, la langue, la nuque, les épaules, le thorax, etc... Pour les faire disparaître tous les moyens sont bons : un élève chante tout à coup étonnament bien en se penchant en avant, un autre en se promenant; le troisième réussira de brillantes vocalises en tenant les bras écartés, un autre trouvera la place de son aigu en décollant les bras de son corps.

Il y a aussi des crispations plus difficile à corriger, celles qui se situent au niveau psychologique. Les noeuds intérieurs peuvent grâce au chant se dénouer et laisser place à un équilibre harmonieux.

L'ECOUTE

Se mettre à l'écoute de celui qui est devant soi, voilà le plus grand atout du pédagogue. Savoir écouter, lorsqu'un élève chanteur vient vous voir pour la première fois, savoir discerner dans quel registre et sur quelles voyelles l'émission est la plus aisée et prendre ces éléments comme base de départ.

Certes, ce n'est qu'après avoir chanté et avoir analysé ses propres sensations vocales que l'on est capable de diriger le développement rationnel d'une voix. Mais on ne peut projeter son expérience, la longue route peut être parfois pénible pour arriver à la maîtrise de sa propre voix; chaque élève doit refaire son chemin propre et chercher son équilibre à l'aide de ses sensations intérieures; car ce sont toujours les sensations intérieures qui guident le chanteur, et c'est cette subjectivité qui est à l'origine de ce long dédale de contradictions qui jalonnent l'histoire du chant.

Le problème, c'est qu'un chanteur n'a pour enseigner que sa propre expérience. Le beau fils du célèbre ténor Guillaume IBOS, Georges LOISEAU écrit : "Il faut se méfier de la méthode d'enseignement qui se limite pour le professeur qui a bien chanté à dire "Faites comme moi". Cela est en effet très souvent le signe d'une indigence pédagogique".

SOURIRE OU OUVRIR

Presque tous les chanteurs ont fait cette expérience : Ils vont voir un professeur qui leur dit de chanter sur le sourire en ouvrant presque pas la bouche, puis un second qui leur dit le contraire, c'est à dire d'ouvrir grand la bouche, de bailler et de laisser tomber le menton.

C'est ici que j'aimerais parler un peu de mon expérience personnelle; j'avais au départ une voix naturelle, joliment timbrée mais courte et des problèmes de souffle. Ayant obtenu les diplômes de professeur de musique, j'obtiens une bourse pour étudier le chant à Vienne. J'y pars dans l'espoir de trouver cette rondeur des voix germaniques et italiennes.

Je suis admise dans la classe du plus grand professeur de l'académie de musique de Vienne. Je suis feu et flamme, ne veux pas remarquer que je me fatigue de plus en plus et que je sors presque aphone des cours de chant. Après huit mois, un examen médical met en évidence une inflammation importante des cordes vocales avec nodule en voie de formation. Silence forcé pendant trois mois et puis longue traversée à la recherche d'un professeur; j'en ai «expérimenté» une bonne quarantaine, et suis restée finalement 10 ans chez le quarante et unième.

Entre-temps je me marie avec un baryton qui avait remporté des succès de professionel à 18 ans sans avoir jamais suivi de cours de chant. Sa voix naturelle avait perdu sa facilité et sa chaleur dès les premières leçons de technique vocale, et il se désolait parce que sa voix ne portait plus dans une grande salle. Par contre la mienne portait, mais elle n'avait aucune rondeur... Nous avons beaucoup cherché ensemble et finalement fait ainsi la synthèse de beaucoup d'éléments apparament contradictoires en comprenant qu'il y avait plusieurs types de voix : Mon ex-mari avait une voix qui avait besoin d'une **technique à impédance forte** selon la

classification de Guy CORNUT de la collection "Que-sais-je", moi, je possédais une voix qui ne pouvait fonctionner qu'en appliquant une **technique à impédance faible**, le mot faible n'ayant strictement rien à voir avec petite voix, le mot fort ne signifiant absolument pas voix d'opéra.

Pour simplifier, je dirai qu'il possède une voix qui se place de façon naturelle sur le 0 et la A, voyelles ouvertes qui conditionnent une position de larynx bas et un maxillaire inférieur abaissé. Moi, au contraire, je dois partir des voyelles fermées I et E qui conditionnent une position plus haute du larynx et une position de bouche peu ouverte, en forme de sourire.

Lui qui auparavant n'avait jamais eu de problèmes respiratoires, la conduite abdominale du souffle lui était aussi néfaste que les voyelles I et E que lui faisait travailler son premier professeur. Je ne pouvais terminer une phrase sans un soutien abdominal conscient et progresssif, et j'avais failli perdre ma voix en chantant la voyelle A appuyée sur les flancs, bouche ouverte et gorge déployée comme l'exigeait ce grand professeur.

INDIVIDUALISATION DES EXERCICES

Il est capital d'adapter les exercices à la voix de chaque chanteur. Il n'y a pas de bons et de mauvais exercices, il y a des exercices excellents pour certains, qui ne seront pas valables pour d'autres. Chaque chanteur a par ailleurs son système de mise en voix, met petit à petit au point la série d'exercices qui fera que sa voix soit épanouie au maximum.

C'est au professeur d'essayer de trouver la succession d'exercices qui donnera à la voix son maximum de rondeur et de beauté.

Il est également important de débuter toujours la mise en voix par les mêmes exercices, pour que le jeune chanteur ait toujours ses mêmes repères, **repères qui sont à la fois auditifs et sensoriels**, et qui sont **"l'arme secrète du chanteur"**, comme l'explique Nicole SCOTTO di CARLO dans un remarquable article dans la revue "La recherche" (Février 90).

VIBRATIONS ET RESONANCES

Nicole SCOTTO di CARLO démontre comment un chanteur ne peut se fier seulement à son ouïe et parle d'un "**clavier de sensations internes**, qui lui assure un contrôle efficace de sa voix, indépendamment de l'environnement acoustique dans lequel il se trouve".

Comme le Dr. TARNEAUD l'énonce à plusieurs reprises : "Pendant le chant la vibration des cordes vocales imprime des secousses périodiques aux cartilages laryngés qui les transmettent au squelette du thorax par les muscles élévateurs. C'est sous forme de **vibrations thoraciques et faciales** que les chanteurs ressentent ces secousses".

Nicole SCOTTO di CARLO poursuit : "les artistes lyriques et les professeurs de chant appellent **résonances ces sensibilités internes** phonatoires produitent par les vibrations laryngées."

Il est juste de souligner à cet égard que les chanteurs parlent sans cesse de résonances intérieures, alors que les phoniatres et les acousticiens n'emploient que le mot de **vibration** pour désigner cette pallette de sensations internes subjectives, le terme de résonance étant réservé à des points physiques et acoustiques précis.

On n'insistera jamais assez sur ce clavier de vibrations-résonances individuelles à chaque élève au départ et individuelles dans leur progression au cours de l'apprentissage du contrôle de la voix. Il faut sans cesse les intensifier, les densifier, les fortifier.

Certains ressentent ces vibrations dans l'arrière de la tête, d'autres contre le front, d'autres dans le nez, contre les joues ou les dents, dans la poitrine etc... C'est ce long apprivoisement des vibrations-résonances-sensations qui permettra autant que l'oreille le contrôle de la justesse et de l'émission.

Le chant est un acte individuel et son apprentissage doit être adapté à chaque chanteur. La maîtrise de sa propre voix est un long chemin qui passe par la synchronisation progressive de la respiration de la relaxation et de l'ouverture et par la maîtrise des sensations internes et de la conduite du souffle. Seule cette synchronisation peut donner à la voix son maximum d'éclat, de rondeur et de beauté et permettra une interprétation véritable.

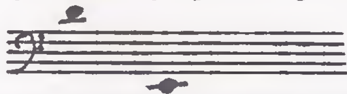
Elisabeth GUY- KUMMER

A propos du *Couronnement de Poppée** de MONTEVERDI

par Sabine BERARD
Professeur agrégé - Lycée Fénelon, Paris

ANALYSE(1)

Scène 6, acte I, Sénèque, déférent, salue Octavie. Il connaît sa souffrance. Son intervention se fait tout d'abord en do m. Le ton est emphatique pour louer la souveraine : sur pédale de ré, se dessine une grande arsis à laquelle fait pendant une thesis tout aussi ample pour évoquer les pleurs, indignes d'une si noble dame.
Puis, sur un rythme ternaire plus allant, en Do M. à présent, Sénèque fait valoir les thèses qu'il aime à soutenir. Les moindres idées ou mots du texte sont soulignés par la musique tels "les coups du silex" (formule répétitive fermement rythmée), "les étincelles" (vocalise). Mes.883, l'évocation du destin tragique d'Octavie retrouve le mètre binaire. Une marche ascendante, le rythme, des 4tes d'une ferme assise, expriment "frappée par le destin tu produis pour toi-même de hautes splendeurs de force, de fermeté". Notons la vocalise sur "beauté". Le ternaire retrouvé, en la m., mes.897, traduit en une évocation relativement sensuelle, "la grâce du visage", l'apparence trompeuse. La chute "mais sont vite dérobés par les jours voleurs "est mise en exergue par des silences pleins d'emphase. Il s'agit de faire son effet. Le mètre binaire réapparaît ici. Le mot "virtu" est mis en relief par un saut d'octave ascendant de grande noblesse. De larges intervalles (7èmes, 9èmes), une multiplicité de silences donnent un tour théâtral à la tirade. Sénèque pose ! (Sa mélodie, qui a atteint le ré aigu, descend jusqu'au mi grave !



En la m., dans un style quasi parlando assez agité (nombreuses anacrouses, discours haletant entrecoupé de silences), mais avec assez de retenue toutefois (ambitus restreint), Octavie lui laisse comprendre qu'elle attend autre chose de lui que des propos sentencieux. Quelques dissonances soulignent sa douleur.

Il faudrait ensuite analyser dans ses moindres détails l'intervention de Valletto, jeune garçon (donc interprété par une voix de femme), véritable morceau d'anthologie. Les répétitions, les mouvements rapidement ascendants ou descendants, les rythmes précipités *(style concitato)*, le grand espace parcouru qui gagne bien souvent, dans une excitation croissante, l'aigu,



quelques pittoresques couleurs harmoniques, des silences opportunément placés, des changements de temps (lorsque Valletto Cherche à imiter Sénèque son débit se fait plus lent pour un ton plus docte !), le ternaire caricatural (Valleto raille les sornettes - canzoni - de Sénèque), le figuralisme de l'éternuement, puis celui du bâillement..., tout est ici trait de génie. Avant Rossini, Monteverdi s'en donne à coeur joie.
On notera le plaisant canon à la fin de la scène illustrant la menace de Valletto "Je vais mettre le feu à ta barbe si tu ne prêtes secours à notre Reine".

Scène 7, Sénèque, seul, médite sur la misère des grands. En ré m., sont discours noble, grave, sombre est empreint d'une grandeur tragique. Le récit épouse étroitement le texte au service duquel il se met.
On notera le saut descendant de 7ème, mes. 1055, qui fait valoir le contraste dramatique existant entre l'apparence et la réalité. La fin de ce monologue sonne comme un sanglot. Tout au long, la basse est en étroite harmonie avec le chant, ce qui contribue à la forte unicité de cet épisode.

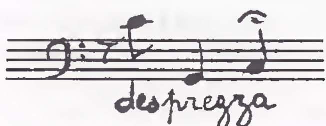
Scène 8 , Pallas Athénée vient annoncer à Sénèque sa mort prochaine. Avec impatience, dans un registre relativement aigu, Sénèque appelle de tous ses voeux la mort. Nous sommes toujours en ré m.

**Voir l'Education Musicale n° 377 - Avril 1991*

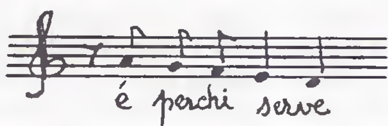
(1) On pourra aussi consulter l'analyse intégrale du Couronnement de Poppée réalisée par Pascale Saint-André in l'Avant-Scène-Opéra N°115 de décembre 1988.

Sur basse obstinée, dans une rythmique solidement assise, avec sérénité et joie-même, Sénèque accueille la nouvelle. Le discours oscille essentiellement entre la tonique et la dominante. L'ensemble est d'une grande stabilité, exprimant la force de conviction de l'homme.

Scène 9, Néron apprend à Sénèque sa résolution d'épouser Poppée. La mélodie s'inscrit dans un accord parfait de Sol M., qui constitue aussi la charpente harmonique et confère au discours fermeté et autorité. La phrase chute sur les mots "destituer Octavie" et remonte nerveuse, soudain véhémente, sur la triple répétition du "*sposar*" ("épouser Poppée"). Au timbre aigu du jeune Néron fait pendant la profonde voix de basse de Sénèque. En Do M. (ton de la Sagesse, de la Lumière), il ne cessera de répliquer avec calme et assurance à Néron de plus en plus excité. Remarquons le saut de 11ème sur *disprezza* ("méprise"), expression d'un grand dégoût.

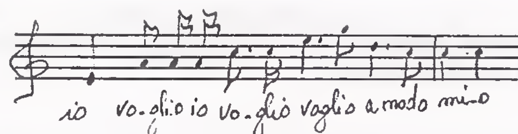


Au service des passions qui agitent Néron, les modulations s'enchaînent rapidement. Do M., Ré M., Sol M., en 3 mesures, affectent son discours en son début. Signalons le motif descendant sur *é perchi serve* qui donne

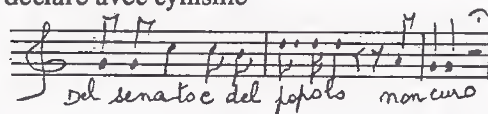


à voir l'homme courbant l'échine devant le tyran. Ce dessin se retrouvera mes.1142 sur *per chi ubbidisce* ("pour qui doit obéir") et mes.1144, en augmentation, sur *per chi comanda.*Mes.1127, toute la fatuité, la puérilité de Néron se manifestent dans un arioso ternaire, expression de son orgueil immense. " Du monde terrestre, je tiens le sceptre". Une vocalise explicite vient souligner le mot-clé *scettro* ("sceptre"). Dans un tempo lent, une métrique stable, Sénèque, serein, en Do M., lui oppose ses propres convictions mais son intervention s'achève dans un la m. désolé.

A partir de la mesure 1140 les réparties se font de plus en plus brèves. Le rythme des répliques se précipite. Dans un mouvement ascendant frénétique, le jeune empereur affirme sa volonté d'agir à sa guise. *Io voglio* répète-t-il à trois reprises dans un registre toujours plus aigu qui culmine sur un sol, véritable cri de rage.



La musique épouse la déclamation. Elle se fait geste. Nous en avons un très bel exemple mes. 1156 quand Néron déclare avec cynisme



Sénèque souffre pour Néron. Son comportement est absurde et dangereux pour tous; sa réplique se fait en la m., mes.1159. Il tente d'impressionner le jeune homme (saut théâtral d'octave ascendante, mes.1165, sur "plus ils parleront"), mais en vain.

A partir de la mes.1182, le dialogue s'anime encore. Les deux hommes se coupent la parole. Le *stile concitato* est à son apogée. On songe aux *madrigaux guerrieri.*
Le discours de Néron se bloque sur un ré aigu exaspéré, mes.1194 "la force n'a pas besoin de raisons", à quoi le philosophe rétorque une formule qui n'admet pas de réparti "la raison gouverne les hommes et les dieux".
Alors Néron suffoque. Sa colère est à son comble. Il en bégaie et Monteverdi nous propose une véritable scène d'hystérie. Mots, sons répétés dans l'aigu, silences abrupts hachant le discours, rythmes brisés, précipités, anacrouses, quartes en progression ascendante imitées à la basse, à un temps d'intervalle (provoquant un décalage subtil, signe du déséquilibre de l'homme), mélodie au profil tortueux jouant sur un espace large qui se surprend à hurler en sa conclusion sur *sara mia moglie* ("sera ma femme", concourrent à exprimer la folie à son paroxysme.

Mais tous ces cris ne semblent guère impressionner Sénèque qui demeure impassible et qui joue une nouvelle carte sur une stable basse de ré (ton de la mort; il sait qu'il va trop loin). Il remet une fois de plus les choses à leur place : la raison d'état se doit de prendre le pas sur les raisons du coeur ! Après une cadence en Do M. (mes.1127) et un long silence, il assène un dernier coup à Néron. En Sib M., vite quitté pour Fa M. puis ré m. retrouvé (ces modulations rapides expriment son trouble), il taxe Poppée de "femelle" et ravale Néron au rang de "plébéien", insulte suprême. Le registre grave soudain regagné, résonne de façon très méprisante. Il a été trop audacieux et Néron le somme de se retirer. Auparavant, avec un détachement souverain et un calme imperturbable, dans le plus pur Do M. dont

l'accord de tonique rayonne à tous les niveaux (harmonie, mélodie), Sénèque met un point d'honneur à avoir le dernier mot.

Acte II, Scène 1. Dans la campagne où il s'est exilé, loin de l'agitation de la cour, Sénèque médite. Nous sommes en ré m., tonalité de la mort. Après ce qui s'est passé au cours de l'acte I, il sait assurément ce qui l'attend et il se prépare à la mort. Toujours avec beaucoup de noblesse (calme mélodie conjointe ascendante reposant sur des harmonies statiques dans un tempo lent), sa pensée s'élève vers le Ciel. Une vocalise jubilatoire s'épanouit sur *lieta*, accompagnée d'un chromatisme expressif; son âme est heureuse. Très tendres sont les deux thesis qui suggèrent l'homme assis, serein "parmi" l'herbe et les rameaux"



image d'une paix indicible qui s'oppose à "l'insolence et la superbe de la cour" évoquées juste avant.

En sol m. (ton pathétique dont usera Bach pour la *Passion selon Saint Jean)*, Mercure (voix de Basse), vient annoncer à Sénèque la fatale nouvelle. Oserons-nous dire qu'il l'attendait avec impatience et que cette arrivée n'a rien pour le surprendre.

Toujours en ré m., Sénèque feint pourtant d'être étonné en même temps qu'il est flatté d'une intervention divine qui le distingue des autres hommes et lui garantit l'éternité. La sixte napolitaine, mes.34, exprime son émotion.
Après que Mercure lui eût expliqué les raisons de sa venue (Fa M.), Sénèque ne contient plus sa joie. Toujours en ré m., par quatre fois, dans un souple mètre ternaire dansant, il ne sait que répéter *O me felice, felice me.*

Toute son existence, ses actes, ses écrits, se voient justifiés par ce qui se produit là. Il a fait le bon choix. Sa sagesse, sa vertu, ont fait de lui l'ami des Dieux. Il aura droit à la vie éternelle. *Hor confermo i miei scritti autentico i miei studi* est déclamé sur un ton docte en Do M. ("Or donc je confirme mes écrits, j'authentifie mes travaux"). Cet épisode (mes.54 à 65), plus doctrinal, a retrouvé le ton du récit. C'est toutefois sur d'allègres vocalises que s'achève, en Ré M. (ton de la félicité), à nouveau en ternaire, l'intervention de Sénèque. Admirons avec quel art Monteverdi passe, suivant l'*affetto* du texte, du récit à l'arioso. Mercure repart enfin vers ce "pôle étoilé" qui bientôt accueillera Sénèque. Son envol s'accompagne de longues vocalises de plus en plus virtuoses (en Do M., puis Sol M., ton homonyme du ton initial; la Passion a fait place à l'espérance de la Résurrection).

Scène 2. Après les Dieux, se sont le hommes qui viennent annoncer la fatale nouvelle à Sénèque. Liberto, le capitaine de la garde prétorienne, vient demander à Sénèque de se donner la mort, sur ordre de Néron.

Nous retrouvons le mode mineur, expression de la douleur du messager. Modulations nombreuses aux tons éloignés (mi m./M., Do M., Mib M., do m., Sol M.,la m.), chromatisme, dissonances, rythmes agités silences innombrables, mélodie brisée, traduisent son émotion. Il est désespéré d'avoir à accomplir une telle mission.
Dans un Do M. qui contraste vivement avec l'accord de Mi M. sur lequel s'est achevée l'intervention de Liberto, le Sage réagit avec calme. Sur les mots *Se mi arrechi la morte* ("si tu m'apportes la mort"), le discours musical retrouve ré m. Tout comme précédemment la joie de Sénèque, *rido*, se traduit par un épisode arioso ternaire et des vocalises exubérantes.

Sénèque interrompt Liberto, lui évitant d'avoir à formuler le sinistre message. Le ton est ferme et assuré. Nous sommes en Sol M. Il sait tout et force ainsi l'admiration de Liberto qui pourra faire connaître aux uns et aux autres que les Dieux étaient avec lui.
En mineur (mes.154) – ré m., la réponse de Sénèque dessine une thesis d'une octave figurant les 'signes menaçants et cruels de mon fatal destin'. Mais c'est en Majeur (Sol M., Ré M.) que, triomphalement il déclare "Néron t'envoie à moi pour m'imposer la mort".

Epousant de la façon la plus vraie le texte, la musique évolue à présent dans un style de récit ou d'arioso (lorsque Sénèque raille Néron), en Majeur (bonheur, impatience – Ré M. –, propos doctes, prophéties du Sage – Do M. –), ou mineur (évocation de la vieillesse et de l'aspiration à la mort – ré m., la m.). Spectaculaire, vertigineuse est la chute de 11ème puis de 9ème sur *abissi*, suggérant les futures horreurs que commettra le despote.

L'oracle à parlé, ce qui ne manque pas d'impressionner Liberto. Libéré de ses appréhensions, il use désormais d'un style apparenté à celui de Sénèque. Alternent récit et arioso ("meurs heureux"), Majeur(Sol M., Do M.) et mineur(la m.) suivant la nature de ses propos et de ses sentiments. Lui aussi entreprend de prophétiser "les écrits des autres tireront leur lumière des tiens".
Avec impétuosité (ternaire, mouvement ascendant),



joie (Do M.), fermeté (accord parfait de tonique d'une grande force), Sénèque prie Liberto de le laisser. L'évocation de Néron donne lieu à une dernière chute mais la cadence est d'une virile et majestueuse grandeur.

Scène 3. Et Sénèque de dire adieu à ses disciples. En ré m. toujours, il leur apprend une dernière fois à ne pas redouter la mort. Le ton est d'une grande dignité, mesuré. L'harmonie est stable. La mélodie procède par mouvements conjoints. Un vocalise ascensionnelle figure l'âme qui "s'envole vers l'Olympe, vrai séjour de la félicité".

En une longue partie centrale, ses amis le supplient de ne pas mourir. Ce trio d'hommes, le seul de l'opéra, est d'une très belle facture et d'une grande poésie. Sa structure en miroir (A B C C B A) propose un premier moment très émouvant. Les voix s'échangent en imitation un dessin chromatique ascendant, lancinant, dramatique. Le registre est grave, la texture homogène.

Les entrées et les harmonies mêmes jouent sur de déchirantes dissonances, véritables sanglots. B use d'un style plus énergique pour exprimer le refus véhément de la mort, d'hommes qui n'ont pas "la trempe" du Sage et sont fort attachés aux biens de ce monde, *Io per me morir non vo*.

C opte pour un style plus vif, plus alerte qui se retrouve dans les ritournelles qui encadrent cette section. Les disciples cherchent à rappeler à Sénèque les séductions de la vie. Il faut le dissuader de mourir.
Chaque section a recours à l'écriture contrapunctique tout d'abord, puis homsyllabique. Mais leurs lamentations sont vaines. Sénèque ne se laisse pas attendrir et, stoïque, en Do M. dans un premier temps, il demande, dans une déclamation large et simple, que l'on prépare le bain dans lequel il va s'ouvrir les veines.

La voix et la basse harmonique sont unies en un même mouvement. Le sang de l'innocent, *sangue innocente*, va couler "empourprant la route de la mort" (retour à ré m., tonalité dans laquelle s'achève cette page admirable). Il s'agit d'un crime qui ne pourra qu'entraîner la perte des des criminels. Sénèque, héros, va devenir martyr.

Ce moment est l'un des plus forts de tout l'opéra. Il lui donne son intensité dramatique. Sans la mort de Sénèque, l'opéra se fût ramené à un banal fait divers : un mari délaisse son épouse qu'il n'aime plus, pour en épouser une autre. La figure du Sage sacrifié donne une tout autre dimension, morale, philosophique, à l'opéra. Nous avons le sentiment qu'ici s'achève, en quelque sorte, une première grande partie. Nous sommes à peu près à la moitié de l'opéra.

INFORMATIONS DIVERSES

• Stages de Musique liturgique d'Epinal (26 Août - 1er Septembre 91) pour enfants, jeunes et adultes.

Tous niveaux avec le concours de Radio-France et de Radio-Canada.
– Orgue et chant choral
– Cours d'analyse
– Improvisation à l'Orgue
– Connaissance de la facture d'orgue du Canada.
avec Pierre Doury, directeur du CNR de St Maur.

Renseignements : Association Jeanne d'Arc, 15 place de l'Eglise, 88000 Longchamp, Tél. : 29.34.60.05

• Institut Martenot d'éducation musicale et pédagogique

Journée d'information gratuite Samedi 25 mai
de 14h à 18h30
23 rue St Pierre 92200 Neuilly S/Seine.

• L'Académie Internationale de SEES en Basse normandie.

Propose du 10 au 24 Juillet des stages, des concerts et des conférences. (Perfectionnement instrumental et vocal) sous la direction de Laetitia Chassain-Ogliastri.

Association Musique et Histoire, 68 rue de Charenton 75012 Paris.

JEUX D'EAU

Il y a plus d'eau sur la terre, que de terre ! De tout temps, les artistes ont été attirés par l'eau; qu'ils soient poètes, peintres ou compositeurs.
L'eau fait partie de la vie. Elle représente aussi pour tous les hommes : le rêve, l'évasion, l'aventure; rien d'étonnant à ce que les artistes qui sont porteurs des grandes idées, l'aient traduites des manières les plus diverses.
Le sujet est d'une extrême richesse.

Nous allons apprécier comment peuvent s'exprimer des compositeurs d'époques très différentes sur ce thème, en nous aidant de quatre styles très caractéristiques :

Pour l'époque **classique :** *Haendel* **avec Water-Music;**
romantique : *Rimsky-Korsakov* **(Shéhérazade)**
impressionniste : *Debussy* **(Sirènes ext. des Nocturnes)**
contemporaine : *Messiaen* **(Fête des belles eaux).**

WATER-MUSIC DE G.F. HAENDEL,

compositeur allemand.
Naturalisé anglais (1685-1759).

L'ensemble de cette oeuvre, forme une **Suite pour orchestre.** C'est une série de courtes pièces, composées par Haendel pour une fête qui eut lieu à Londres, sur la *Tamise*, afin d'exalter la puissance royale. Un journal anglais du 17 Juillet 1717 relate cette "promenade" du Roi *Georges Ier* et de sa Cour. Il décrit la barque royale illuminée et escortée par un grand bateau contenant plus de cinquante musiciens, dirigés par "Monsieur" Haendel.

L'oeuvre, à l'origine, comprend plus de vingt morceaux, différents de caractère et de rythme. Le premier porte le nom d'"ouverture". Certains ont des titres de danses de l'époque (d'origine française ou anglaise) comme; *bourrée – horn-pipe – menuet...* d'autres sont intitulés : *air...* ou portent encore de simples indications de mouvement : *allegro – andante...* Pour ma part, je choisis **l'allegro final** : la première phrase, pleine de vigueur, est répétée trois fois... mais les instruments sont à chaque fois différents. les enfants peuvent facilement les reconnaître : il y avait d'abord des violons... puis des cors... enfin des trompettes qui conviennent tout à fait à la musique de plein air et affirment par la même occasion la puissance d'un grand roi !

L'extrait suivant peut susciter de pertinentes réflexions de la part des enfants.

FETE DES BELLES EAUX, d'OLIVIER MESSIAEN.

Compositeur français né en 1908.

Cette oeuvre et écrite pour **six ondes martenot.** Elle fut commandée au compositeur en 1937, par la ville de Paris pour illustrer les illuminations et les jeux d'eau donnés sur la Seine à l'occasion de l'Exposition (un texte de *Claudel* devait accompagner cette féerie aquatique).

Dans un premier temps, nous prendrons dans cette oeuvre le passage qui illustre le caractère enjoué, désinvolte de cette fête.

On imagine très bien, les jaillissements de l'eau, d'abord furieux et fantasques... rêveurs et contemplatifs... ce n'est pas sans raison que le compositeur adopte, pour cette circonstance exceptionnelle, l'instrument électronique : **les ondes Martenot**; ses sonorités nouvelles et ses moyens d'expression inédits... à l'époque. Une oeuvre semblable nous fait penser aux artistes de notre temps qui sont à la recherche de matériaux nouveaux, de formes nouvelles. Le langage musical **d'Olivier Messiaen** a souvent trouvé des thèmes d'inspiration dans la musique russe, dans la rythmique hindoue et dans le plein-chant, ce qui confère à sa musique une grande variété de couleurs, d'intensité et d'agencements rythmiques.

Rêve, étrangeté, bizarrerie, sont des caractéristiques que vous ne manquerez pas de ressentir dans l'extrait que nous venons de choisir.

L'extrait suivant évoquera-t-il une rivière - un lac ou la mer ?... telle est la question que nous pourrons poser aux enfants, réveiller leur curiosité. Utilisons pour cela :

LE QUATRIEME MOUVEMENT DE SHEHERAZADE

DE RIMSKY-KORSAKOV (1844-1908)

L'eau, la mer, représentent pour certains artistes l'Aventure, le besoin d'évasion. L'**époque romantique** est une période durant laquelle la sensibilité et l'imagination de l'artiste s'épanouissent pleinement. Le "romantique" aime à faire des confidences. Pour mieux les communiquer, il exagère ses sentiments et n'hésite pas à se placer lui-même au centre du drame, quand il le peut. Nous avons choisi de retrouver *Simbad*, un héros des "Contes des Mille et une Nuits", sur la mer, au milieu de la tempête; il défie les éléments déchaînés...

On peut imaginer dans la musique de **Shéhérazade**, un Orient fabuleux, féerique et mystérieux, que cet ancien officier de marine a pu évoquer dans ses voyages à travers le monde.

Pendant mille et une nuits, donc, **Shéhérazade**, une très belle princesse, va raconter au **Sultan**, son mari, de merveilleuses histoires; ceci, pour échapper à une mort certaine, car le *Sultan Shahiar* (représenté en musique par les **accords pesants, brusques et autoritaires**, au début du 4e mouvement) avait décidé de faire mourir les femmes qu'il épousait... pour être sûr qu'elles lui soient fidèles !...*Shéhérazade*, belle, séduisante et intelligente va lui faire oublier son terrible projet en lui racontant des histoires merveilleuses... mais qui ne finissent jamais le même soir, et dans lesquelles sont évoqués : la mer et ses naufrages...les voyages... des aventures fantastiques, les somptueuses fêtes de Bagdad. *Shéhérazade* est évoquée par le **Violon-solo**. Les thèmes des deux principaux personnages se trouvent non seulement au début et à la fin de chaque mouvement, mais celui du *Sultan* est souvent confondu avec le héros de l'histoire : lorsque **Shéhérazade** raconte à son mari une tempête en mer, dans laquelle se trouve le bateau de *Simbad* (héros dont les aventures rappellent celles d'Ulysse).

On entend alors, au milieu des tourbillons de plus en plus serrés et terrifiants, le *thème du Sultan* qui s'élève superbe et puissant, déclamé par **les trombones, le tuba et les cors**... La conclusion de l'histoire vient ensuite : *Sharhiar* renonce à faire mourir une telle séductrice... et c'est **le thème charmeur et triomphant de Shéhérazade** qui conclut l'histoire, tandis que celui du *Sultan*, cette fois, s'insinue, très adouci, bienveillant, joué par **les cordes graves**.

Le style de ***Nicolas Rimsky-Korsako*** possède des qualités très romantiques : sa musique est colorée, d'une grande puissance descriptive; son orchestration riche et sonore; la chaleur, le goût du gigantisme et du fantastique apparaissent au moyen de phrases plus longues et d'harmonies plus touffues qu'à l'époque classique.

Après les jeux et l'aventure, les enfants apprécieront sûrement l'expression impressionniste, avec :

SIRENES DE CLAUDE DEBUSSY

Musicien français (1862-1918).

"Il n'a pas été marin... mais il a été tout près de le devenir dans sa jeunesse. La Musique l'emporta sur la Mer..."

J'ajouterai que l'eau est souvent évoquée dans ses oeuvres : "la Mer" – "Nuages" – "Sirènes" – "La Cathédrale engloutie" – "Jardin sous la pluie" – "Reflets dans l'eau" – "Poissons d'or"... le choix est grand !.

Attiré par tout ce qui est beau et rare, grand admirateur des peintres impressionistes, ses amis, ouvert aussi à la littérature d'avant-garde de son époque, Debussy **invente un langage nouveau**, qui se libère du style romantique. Sa musique possède des sonorités plus voilées, plus mystérieuses, un "velouté", des contours onctueux qu'on n'avait jamais entendus jusque là... musique qui renoue avec les grandes traditions françaises, faites d'équilibre, de souplesse, de discrétion... c'est un langage très différent du romantisme allemand ou des prouesses vocales des italiens.

SIRENES dont je vous conseille de faire écouter un passage, est extrait des **trois "Nocturnes"**, intitulés : **Nuages - Fêtes** et **Sirènes**. Ce dernier morceau requiert l'appui d'un choeur (d'où sa rareté !!) : des voix de femmes sont traitées de façon instrumentale, puisqu'elles vocalisent (chantent sans paroles). C'est un chant de séduction, mélodie berceuse qui suit admirablement le mouvement des vagues dans une douce lumière de clair de lune...

COMPLEMENT PEDAGOGIQUE

Recherches de parallèles artistiques.

Les morceaux choisis peuvent se rapprocher d'autres oeuvres artistiques, aussi je suggère brièvement aux éducateurs, des parallèles avec des peintres et des poètes qui ont été inspirés par l'eau...

(Voir tableau ci-après)

COMPOSITEURS	STYLES	PEINTURES	POETES
Haendel (Water-Music)	classique	**Claude Lorrain :** (port de mer...) **J. Cotelle :** (3 fontaines à Versailles) **Canaletto :** la Salute et le Grand canal...	**Delille :** Jeux d'eau-les Jardins (chant III)
Rimsky-Korsakov (Shéhérazade)	romantique	**Géricault** : le radeau de la Méduse... **Delacroix** : la barque du Dante...	**V.Hugo...** **Lamartine...** **Châteaubriand** le bateau ivre... **Lautréamont** : Apostrophe à l'Océan...
Debussy (Sirènes)	impressionniste	**Corot :** Notre fontaine **Monet :** Régates à Argenteuil Londres - Nyphéas... **Cézanne** : le Pont de Maincy...	**Baudelaire** Confiteor de l'Artiste... Déjà... **Mallarmé :** Brise marine... **H. de Régnier** **P. Louys...**
Messiaen Fête des belles eaux)	contemporain (surréaliste)	Peintres non figuratifs...	**Claudel...** **Ed.Poe** : Histoires extraordinaires... **Aragon...** **Eluard...** **St. John-Perse :** la Femme et la Mer

Autres façons de traiter le sujet de l'eau.

En partant de *la source*, on peut également suivre **le fil d'une rivière**, qui devient *torrent*, puis *fleuve* avec, par exemple : **La moldau de Smetana**... ou avec **"la Truite"de Schubert**, en se servant **du Lied**, puis **du Quatrième mouvement du Quintette "La Truite"**. Avec ses superbes **variations**, on pourrait aussi suggérer, de manière les plus diverses, les différents aspects de l'eau. **La Mer** est également un sujet privilégié (*plage - vagues - tempêtes...*).

Les merveilleuses **"Fontaines de Rome" de Respighi**, est une oeuvre très attrayante... **La vie et les mouvements de l'eau** (*barque - berceuse - barcarolles - flore et faune des eaux...*) peuvent également être évoqués avec plusieurs oeuvres de **Claude Debussy** : "*En bateau*" - "*Reflets dans l'eau*" - "*Poissons d'or*".... Cf l'Education Musicale" N°367 pour la **"Petite Suite"** (ou encore le N°361 pour **"Escales"** de **Jacques Ibert**).

La pluie ou la neige se rapproche de notre sujet, avec "*Jardin sous la pluie*" ou "*Des pas dans la neige*".

Tous ces fils conducteurs sont des prétextes à des **jeux musicaux** qui éveilleront de plusieurs manières, l'esprit ludique des enfants.

Jacqueline PLANEL

Clapotis sémiologique

par **Jacques VIRET**
de l'Université de Strasbourg

Les *Propos sans orthodoxie* de Jacques Chailley, récemment parus aux Editions Zurfluh (1), sont un livre aussi délectable qu'instructif : une vraie croisade du sain bon sens contre la bêtise, le snobisme et le laisser-aller; de quoi se prémunir contre le risque de prendre quelques vessies pour autant de lanternes ! Le quinzième chapitre, intitulé *Alerte aux trissotins*, reproduit un article paru en 1980 dans *L'Education Musicale* auquel l'auteur ajoute un additif justifié, explique-t-il, par "l'extension galopante de la maladie", constat à nos yeux nullement excessif : raison pour laquelle nous croyons opportun et salutaire de contribuer à notre tour à l'éradication du mal si justement diagnostiqué par notre éminent maître. Ce dernier cite, à la p. 64 de son ouvrage, quelques lignes figurant dans les *Fondements d'une sémiologie de la musique* de Jean-Jacques Nattiez (2). Les voici :

"A la lumière du parallélisme apparent entre les transformations de l'analyse et de la synthèse schenkérienne et celles de la grammaire générative transformationnelle, l'analogie qu'il implique entre les faits sémantiques de la structure profonde transformée en faits syntaxiques, et les faits du Hintergrund musical transformé en faits du Vordergrund, conduit à une identification de catégories qui peut être profondément éclairante ou profondément trompeuse".

Une note indique la traduction de "ce charabia en français compréhensible". D'après M. Chailley ce passage "signifie simplement que selon que l'on situe les faits observés à un niveau ou à un autre, ou encore qu'on mélange les niveaux, on peut soit être aidé à les comprendre, soit dérailler complètement." Voilà qui est certes plus clair ! Nous devons à la vérité de signaler que le passage en question provient en réalité – par le biais d'une citation – d'un article anglais de L. Treitler montrant l'application à la musique de la "grammaire générative" de N. Chomsky, mais peu importe. Ce qui importe en revanche pour nous est de faire saisir que la méthode appelée "sémiologie musicale" et implicitement visée ici ne constitue en fait guère plus qu'un attrape-nigaud destiné soit à jeter de la poudre aux yeux des "intellos", soit peut-être à légitimer subrepticement certaines formes de musique "contemporaine" voire même, selon François-Bernard Mâche, de "musiques animales"(3). Et pourquoi alors se priver d'annexer le vaste domaine du son brut puisque comme on sait la distinction mutuelle des concepts "musique" et "bruit" n'est plus aujourd'hui défendue que par quelques vieilles barbes rétives aux nouvelles idéologies ? Prenons alors un exemple simple pour exposer les principes de la démarche sémiologique.

Chacun d'entre nous se sera une fois ou l'autre irrité d'entendre le clapotis aussi insistant qu'imperturbable d'un robinet défectueux, et aura remarqué que les gouttes tombant de l'embouchure produisaient tantôt un *plic*, tantôt un *plac*, tantôt encore un *ploc* ou un *plouc* quand ce n'était pas un *plitch* ou un *splatch*. Voilà donc une série de "signaux sonores" que nous allons transcrire sur papier afin de leur appliquer les "procédures taxinomiques" afférentes à l'analyse sémiologique. D'une part nous avons une succession temporelle de phénomènes auditifs, mais ce terme de "succession" a sans doute paru trop simple aux linguistes structuralistes qui ont préféré le remplacer par l'expression plus obscure (et donc meilleure) d'*axe syntagmatique*; sur le papier ce sera donc la direction horizontale allant comme l'écriture de gauche à droite et contenant la trace graphique des signaux sonores dans l'ordre où on les perçoit. Il faudra d'autre part descendre à la ligne au-dessous chaque fois que reviendra le même bruit ou une variante de celui-ci, pour *superposer* des éléments identiques ou analogues - mais nos linguistes estiment plus savant de parler à ce propos

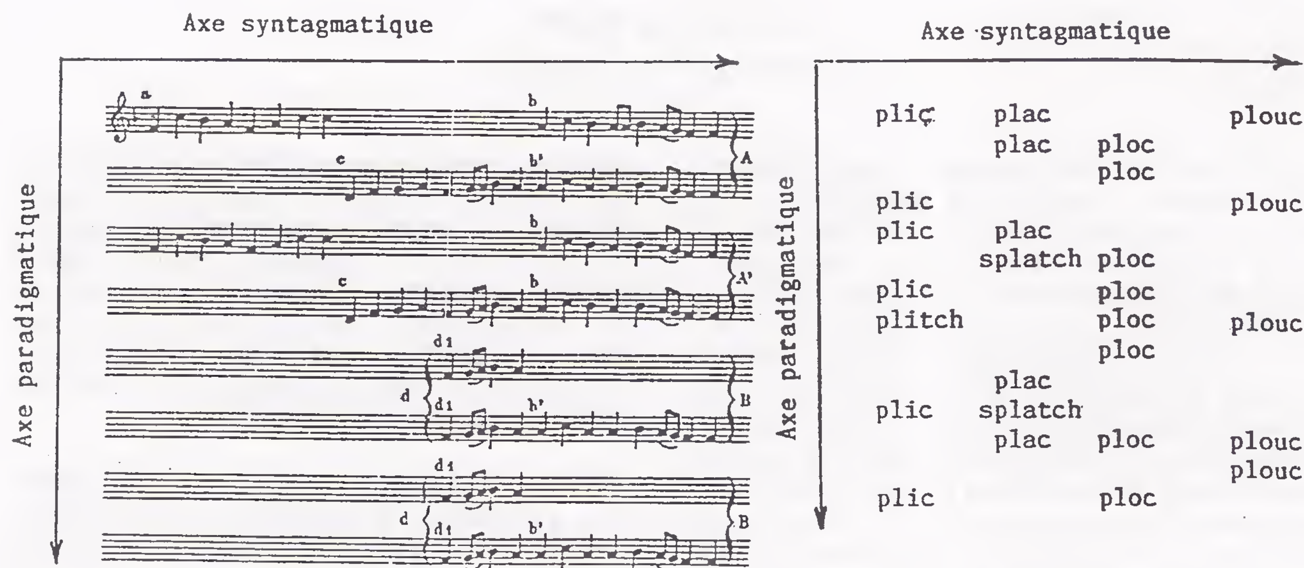
---

1) Cf. compte rendu de Francis Cousté dans *L'Education Musicale* N° 371, octobre 1990, p. 24.

2) Paris, Union Générale d'Edition, 1975 (collection 10 / 18), p. 375.

3) "Les procédures d'analyse sémiologique", dans *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Zagreb, XVII / 2, 1986, pp. 203-214 (cf. p. 205).

GEISSLERLIED CLAPOTIS DE ROBINET



N. B. Ces tablèaux sont à lire normalement, soit de gauche à droite et de haut en bas.

d'*axe paradigmatique*. On obtiendra au total un schéma graphique à deux dimensions dont le procédé de fabrication est d'une simplicité enfantine : juxtaposition de colonnes correspondant à des éléments différents dans le sens horizontal, identiques ou analogues dans le sens vertical. Nous en donnons une double illustration avec en regard le *Geisslerlied* (chant de flagellants) médiéval analysé par N. Ruwet (4) et la transcription de notre clapotis de robinet analysé selon les mêmes principes (voir illustration ci-dessus) :

Comme on le constate, la "procédure" analytique se fonde sur un critère unique : il s'agit en tout et pour tout de "distinguer le semblable et le différent" (5), celui-ci correspondant à l'axe horizontal et celui-là à l'axe vertical de notre schéma, abstraction faite de toute autre considération susceptible d'amoindrir la "rigueur" et l'objectivité" de la démarche. Cela n'empêchera pas de s'amuser ensuite à toutes les manipulations, fussent-elles les plus incongrues ou les plus sophistiquées, à partir du tableau initial; leur byzantinisme n'enlèvera rien au caractère pour le moins simpliste du point de départ ! On pourra s'ingénier par exemple à compter le nombre de *plic*, de *plac* et de *ploc* et évaluer leur pourcentage respectif; ou faire la même opération pour les *plic*, les *plac* et les *ploc* redoublés, alternés, inversés ou entremêlés, chercher si d'aventure les *plac* auraient une certaine propension à suivre les *ploc* plutôt que les *plic;* étudier le mode de répartition des *plitch* par rapport aux *plic*, des *splatch* par rapport aux *plac;* étudier si contre toute attente les *plitch* n'auraient pas quelque affinité sournoise avec les *plac* plutôt qu'avec les *plic*, et ainsi de suite...(6) Les sémiologues chevronnés rivalisent d'imagination pour inventer de nouvelles manipulations plus raffinées les unes que les autres, et ils jubilent en croyant sincèrement avoir découvert l'"équation universelle" de toute musique, la

---

4) "Méthodes d'analyse en musicologie", dans *Langage, musique, poésie*, Paris, Ed. du Seuil, 1972, pp. 100-134. – Cet exemple a évidemment été choisi pour les besoins de la cause : toutes les monodies médiévales ne présentent pas un aussi fort taux de répétitivité, tant s'en faut !

5) F. B. Mâche, *op. cit.*, p. 211 (voir aussi p. 204).

6) C'est très exactement, *mutatis mutandis*, ce que fait Simha Arom (par ailleurs ethnomusicologue de valeur) dans son article "Essai d'une notation des monodies à des fins d'analyse", Revue de Musicologie, LV / 2, 1969, pp. 172-216. Le Geisslerlied analysé par Ruwet y est repris dans une notation chiffrée et avec l'emploi de papier calque pour effectuer les manipulations préconisées, de façon à déterminer que cette mélodie archisimple sur six notes

formule fondamentale régissant pêle-mêle le sifflement du merle, l'incantation des Indiens d'Amazonie, un rondeau d'Adam de la Halle, la *Neuvième Symphonie* ou *Gmeeoorh* de Xenakis.

Il est vrai qu'on pourrait s'y prendre d'une autre manière, et analyser notre clapotis en y voyant tout bonnement l'effet auditif désagréable provoqué par l'égouttement d'un robinet défectueux, à la hauteur approximative d'un ré(3), avec une périodicité avoisinant deux secondes et un timbre variant au hasard selon la grosseur de la goutte et la nature de l'impact. Halte là, s'exclamerait nos sémiologues à la page : vous avez fait intervenir des facteurs "sémantiques", voire des interprétations issues de votre intelligence et de votre sensibilité, toutes choses dont la procédure taxinomique ne saurait tenir compte sans déchoir ! Car, qu'on se le dise, la supériorité écrasante de la sémiologie est de bannir tous les réflexes d'une culture définitivement périmée, et de mettre l'analyse musicale à la portée du premier ordinateur venu ! Dans ces conditions l'ignorance, l'absence de culture (7) seront revendiquées expressément comme les conditions premières d'une analyse sémiologique fructueuse, c'est-à-dire "quasi automatique" (8)...

Une autre condition nécessitée par la rigueur scientifique de la méthode réside dans la *réduction de l'oeuvre musicale à sa seule notation*, indépendamment de tout facteur étranger à celle-ci : c'est en somme ce que F.B. Mâche appelle faire "l'économie du sens", (9) dans l'optique de la "tripartition" chère à Jean Molino. Selon ce dernier, nous explique J. J. Nattiez, (10) "*le processus de symbolisation implique trois pôles : le message lui-même dans sa réalité matérielle, les stratégies de production du message et ses stratégies de réception. (...) Molino dénomme la description du message lui-même «analyse du niveau neutre»; la description des stratégies de production «poiétique»; celle des stratégies de perpection «esthésique».*" Traduisons : la signification d'une oeuvre musicale n'apparaît que si on la rattache aux intentions du compositeur et à la perception de l'auditeur. Nous n'aurions rien à objecter à cette affirmation irrécusable si les sémiologues ne distinguaient pas ces trois pôles pour mieux les séparer et pouvoir considérer le "niveau neutre" (c'est-à-dire la notation de l'oeuvre) comme le seul et unique objet de l'analyse : "définir l'objet, pour la sémiologie musicale, voudra pratiquement toujours dire définir l'objet graphique" (11). Or le simple bon sens atteste qu'une notation musicale n'est en réalité rien d'autre qu'un intermédiaire facultatif entre le créateur de l'oeuvre et son auditeur : seule notre mentalité occidentale moderne nous incite à surévaluer à ce point le rôle de l'écrit, et l'on sait que la plupart des cultures musicales extra-européennes ignorent l'écriture musicale ou ne lui attribuent qu'une importance très limitée (d'ailleurs ce travers affecte même l'analyse musicale courante, nous ne sommes pas le premier à en faire la remarque : il faudrait absolument se réhabituer à analyser la musique aussi à partir de la simple audition).

Demandons-nous alors ce que devient la "tripartition" si nous considérons par exemple un berger jouant sur son pipeau, pour son seul plaisir et dans la solitude des pâturages, un air que personne n'a jamais transcrit sur papier? Imaginons par ailleurs que dans cinq ou dix mille ans des archéologues exhument, parmi d'autres vestiges épars de notre civilisation, quelques partitions musicales sans avoir la moindre idée de ce qu'elles peuvent être. Il y a fort à parier qu'ils y verront un système d'écriture spécial et qu'ils commenceront par y chercher des similitudes terme à terme exactement comme le font nos actuels décrypteurs de hiéroglyphes ou messages codés. En décelant ces "récurrences d'unités" comme disent les sémiologues (traduisons : ces répétitions d'éléments) ils en viendront à publier des études très savantes et scientifiquement irréfutables sur ces mystérieux documents sans songer un seul instant qu'il puisse s'agir de signes musicaux (car ils ignoreront peut-être jusqu'à l'idée même de musique). Et l'on présume que ces études pseudo-musicales ressembleront d'assez près à celles qui paraissent de nos jours dans quelques revues ouvertes aux tendances d'avant-garde. Comme quoi il est parfaitement possible de se

---

contient par exemple 25 % respectivement de quintes ascendantes, de tierces mineures ascendantes, de quartes ascendantes et de quartes descendantes (tableau 18) ! Ne serait-ce pas la montagne accouchant d'une souris ?

7) L'analyste, nous dit-on, "veut oublier qu'il a une culture musicale" et "ne conserve à l'esprit qu'un parti pris méthodologique : l'ignorance" (F. B. Mâche, *op. cit.*, pp. 205 et 207). Il est juste de préciser que l'article en son ensemble – qui ne relève pas du travers dénoncé en commençant – dément en partie cette surprenante affirmation.

8) J.J. Nattiez, *op. cit.*, p. 204.

9) *Op. cit.*, p. 204 . On comprend bien qu'il s'agit d'envisager des oeuvres ayant un sens comme si elles n'en avaient aucun, ce qu'illustre *a contrario* et par l'absurde notre clapotis de robinet puisque celui-ci ne saurait de toute évidence offrir le moindre sens musical !

10) *Op. cit.*, p. 50.

11) F.B. Mâche, *op. cit.*, p. 207.

livrer à la "description du niveau neutre" – autrement dit à l'analyse musicale sémiologique – sans tenir compte du fait que les signes graphiques scrutés et manipulés ont pour fonction première d'indiquer des sons musicaux, lesquels émanent eux-mêmes d'une pensée, d'un coeur et d'un cerveaux humains. Cela nous rappelle le singe décrit par *Florian* dans sa célèbre fable et qui commentait avec brio les images projetées devant son auditoire en oubliant une seule chose : allumer la lanterne magique...

Moralité : faites changer le joint de votre robinet et laissez l'analyse sémiologique aux plaisantins désirant parler ou écrire sur la musique sans la connaître (12). Quant à vous qui la connaissez sachez qu'une oeuvre musicale est un peu davantage que des "récurrences d'unités" et qu'elle se compose aujourd'hui comme par le passé de motifs, de thèmes, de rythmes binaires ou ternaires, de modes ou de tons, de degrés forts et faibles, de cadences, d'ornements, d'accents ou de nuances expressifs, de timbres suggestifs et de bien d'autres choses encore qu'ignore superbement la méthode sémiologique car, de toute évidence, elles s'évanouissent si l'on prétend faire "l'économie du sens". A la vérité certaines musiques "contemporaines" ont tout à gagner à une semblable "économie", car sans elle leur inquiétante absence de *sens* apparaîtrait crûment, mais ceci est une autre histoire...

---

12) Ce n'est pas là une simple clause de style : rappelons que l'initiateur de la sémiologie musicale, Nicolas Rowet, est un linguiste, et que lui-même se réfère en particulier à l'*Anthropologie structurale* de Claude Lévi-Strauss où des récits mythiques sont analysés selon une méthode inspirée par la lecture de partitions d'orchestre... Cf. Nattiez, *op. cit.*, pp. 242 sqq.

Jacques Viret

STAGES

Patrice FONTANAROSA sera le directeur artistique d'un jeune festival qui s'ouvre à BLOIS, du 15 au 25 juillet 1991.

Deux stages y auront lieu :

– Un atelier concert de musique de chambre, sous la direction de *Pierre FRANCK* (alto).

– Un atelier de technique vocale et interprétation, sous la direction d'*Elisabeth GUY-KUMMER*, du *18 au 25 Juillet 1991.*

Ce dernier stage est réservé à des amateurs de haut niveau et à de jeunes professionnels.

Un concert public aura lieu le 25 Juillet avec la participation de l'atelier de musique de chambre.

La sélection se fera sur audition le :

Samedi 1er Juin à 15 h
à l'Institut Autrichien, 30 Bd. des Invalides,
75007 Paris.

et le Samedi 8 Juin, à l'école de musique de BLOIS, 6 rue Franciade, 41000 Blois.

Pour tous renseignements
téléphonez : (16) 54 74 21 22 ou 42 57 88 26

En raison de ce programme, le stage de chant de SAINT-CERE, animé par *Elisabeth GUY-KUMMER*, qui devait avoir lieu du 18 au 25 Juillet, est reporté aux dates suivantes : 26 Juillet - 2 Août.
Le premier stage de chant à SAINT-CERE reste fixé du 11 au 18 Juillet.
Pour les renseignements au sujet des stages de ST. CERE, téléphonez : (16) 65 38 29 08

STAGES et CONCERTS

à CHATILLON sur SEINE (Côte d'Or)

du 15 au 28 Juillet

Contact :
Association "Musique et Culture"
EN CHATILLONNAIS

110, quai Louis Blériot, 75781 Paris Cedex 16
Tél. et Fax : (1) 45.25.37.87

RUEIL-MALMAISON

Journée d'échange et de réflexion

organisée par l'I.P.R. et la cellule rectorale avec le concours du C.R.P.D.

Mercredi 15 Mai de 10 h à 19 h

– au Collège Marcel Pagnol avec Jacques Chailley, Jean Sourisse, Jacques Attali, Jacques Trihoreau

– au théâtre André Malraux de 19 h 30 à 23 h. Concert par les chorales et groupes instrumentaux des collèges de l'Académie

L'HISTOIRE ET L'ANALYSE AU LYCÉE *

par **Yves MAZE**
Professeur d'éducation musicale

LES PROCÉDÉS DU CONTREPOINT

Du XIe au XIIIe siècle, le déchant (**discantus**) constitue le stade embryonnaire d'un art dont le nom n'existe pas encore : le contrepoint. Originairement le déchant ou diaphonie était considéré comme un moyen d'embellir et de rendre plus solennelle la monodie grégorienne. Il préfigure un procédé fondamental à partir duquel s'est développé le contrepoint ultérieur : la composition sur cantus firmus.

CANTUS FIRMUS ET CANON

L'expression latine de cantus firmus s'applique à tout chant ou thème donné, d'origine liturgique ou non servant de base à une œuvre contrapuntique "pourvu qu'il y figurât mélodiquement intact et le plus souvent en valeurs longues".

Le **cantus firmus** se rencontre fréquemment dans la musique d'église de la fin du Moyen-Age jusqu'à la première moitié du XVIIIe siècle.

Au XIIIe siècle apparaît le **canon** dont le plus ancien exemple connu est un chant anglais, *Suner is icumen in*. On peut définir le canon comme une ligne mélodique dont les phrases s'imbriquent et se combinent de manière à former un ensemble consonant; ou encore, comme un chant qui s'accompagne lui-même par des entrées de voix décalées.

Le canon se retrouve dans la polyphonie italienne du XIVe siècle sous le nom de caccia ou (déjà !) de fuga. Comme ces mots l'indiquent il est alors utilisé comme un procédé descriptif figurant une chasse ou une fuite.

L'IMITATION DU "MOTIF DE TÊTE"

Ce sont les maîtres de la grande école franco-flamande des XVe et XVIe siècles qui ont érigé le contrepoint en art véritable en lui faisant accomplir des progrès décisifs. On leur doit notamment d'avoir développé, sinon créé, l'**imitation contrapuntique.**

L'imitation est à l'origine, de la reproduction par une ou plusieurs voix du dessin mélodique exposé à découvert au début d'une section de messe ou de motet polyphonique : le motif de tête.

Pour être perçue en tant que telle l'imitation doit se produire lorsque le dessin mélodique initial est encore présent à l'esprit de l'auditeur, c'est-à-dire immédiatement après. En termes savants le motif de tête se nomme *antécédent* et son imitation *conséquent.*

Certains auteurs soutiennent, non sans raison, que l'imitation s'identifie au canon qui en serait la forme stricte et contrainte. Observons simplement qu'elle est moins régulière et qu'elle se réduit souvent à quelques notes.

GÉNÉRALISATION DU PROCÉDÉ D'IMITATION

Guillaume Dufay (vers 1400-1474) fut le premier à faire systématiquement usage de l'imitation. Il fut suivi par Jean de Ockeghem, Josquin des Prés et d'autres musiciens originaires de Picardie ou des Flandres. Ces derniers innovèrent en ajoutant à l'imitation par mouvement droit (**rectus**) l'imitation par mouvement mélodique contraire et les imitations par augmentation et diminution.

Dans l'imitation par mouvement contraire (**inversus**) les intervalles mélodiques sont inversés ou renversés : une quinte ascendante devient une quinte ou une quarte descendante, etc. Dans les imitations par augmentation et diminution la durée des sons est multipliée ou divisée. Il va de soi que le mouvement contraire, l'augmentation et la diminution peuvent se combiner ce qui donne un **contrapunctus per contrario motu augmentationem et diminutionem.**

Au XVIe siècle apparaît le **ricercar** italo-flamand qui est la copie fidèle pour clavier ou ensemble instrumental du motet en imitations. Au XVIIe siècle le ricercar engendre la fugue, suivant un processus d'élaboration auquel prennent part Frescobaldi, Corelli, Alessandro, Scarlatti et d'autres maîtres italiens.

---

* *Voir L'Education Musicale n°s 370-374*

LA FUGUE ET L'ART DE LA FUGUE

La **fugue** est l'expression rigoureuse du contrepoint parvenu à son plus haut niveau de cohérence et d'unité. C'est une composition dans laquelle plusieurs parties vocales ou instrumentales, indistinctement appelées "voix" entrent en imitation l'une après l'autre "chacune d'entre elles pourchassant la précédente qui prend la fuite devant elle".

Chaque fugue est basée sur un motif générateur, le *sujet*, qui est l'antécédent de ses diverses imitations et sert de thème introduisant de brefs développements : les *épisodes* ou *divertissements*. Le premier conséquent du sujet se nomme réponse. Les apparitions répétées à différentes hauteurs du sujet et de la réponse s'effectuent dans un contexte tonal, qui impose des modulations et rend nécessaire une réaffirmation finale de la tonalité initiale.

La *strette* est un passage de la fugue où sujet et réponse se chevauchent en imitations serrées.

Dans le grand ouvrage didactique de sa vieillesse intitulé précisément l'Art de la Fugue, Jean-Sébastien Bach a fait une démonstration des ressources du contrepoint. On trouve dans ce maître-livre toutes sortes de canons et de fugues parmi lesquels de forts curieux *canons à l'écrevisse* et de non moins étonnantes *fugues miroirs*.

Le canon à l'écrevissse ou canon *rétrograde* est destiné à deux musiciens dont l'un commence par la fin et lit en sens inverse. Autre prouesse technique, la fugue miroir se prête aussi à deux lectures, l'une normale, de gauche à droite, et l'autre de droite à gauche. Elle constitue ainsi deux fugues en une seule.

RETOURS À *BACH*

On nomme horizontalisme la tendance des compositeurs à utiliser le contrepoint. En déclin relatif après 1750, cette tendance a connu un regain important au XXe siècle entre les deux Guerres mondiales. C'est le fameux "retour à Bach" qu'ont illustré chacun à sa manière des compositeurs aussi créatifs qu'Albert Roussel, Paul Hindemith, Heitor Villa-Lobos, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Dimitri Chostakovitch et bien d'autres, sans même parler de l'Ecole de Vienne et de son contrepoint atonal.

Ce "retour à Bach", c'est-à-dire au contrepoint et au style fugué, n'était pas le premier du genre. Il eut des précédents dans la musique allemande et affiliée de Mozart à Max Reger.

Les prétendus retours en arrière ne sont jamais de simples et stériles répétitions mais de nouvelles synthèses. En effet tout contrepoint est soumis aux règles générales de la consonance qui prévalent au cours d'une période donnée et sont en perpétuelle évolution.

CHROMATISME ET DIATONISME

Un *chromatisme* est une succession de demi-tons dont l'un, au moins, est chromatique. Le *diatonisme* peut se définir négativement par absence de chromatisme ou positivement par présence exclusive dans une ligne mélodique de tons ou de demi-tons diatoniques. Les modes anciens, les gammes majeures ou mineures sont des échelles diatoniques.

L'analyse du chromatisme et du diatonisme a été formulée dès l'Antiquité. Les Grecs y voyaient, tout comme les Modernes, deux manières bien différentes d'échelonner les sons. Ils en ajoutaient même une troisième faisant intervenir la notion de *micro-intervalle* c'est-à-dire d'intervalle plus petit que le demi-ton. C'est la théorie des genres : la diatonique, le chromatique et l'*enharmonique.*

De par ses origines, sa notation, sa nature harmonique et contrapuntique, la musique occidentale est fondamentalement diatonique. Le chromatisme y a été greffé arbitrairement à la fin de la Renaissance par des musiciens entichés d'Antiquité dont l'un des tout premiers fut Roland de Lassus (1532-1594). L'illustre maître franco-flamand fut suivi en France par Claude Lejeune (vers 1530-1600) et en Italie par Monteverdi et Gesualdo di Venosa (1560-1613). Ces deux derniers, notamment, employèrent le chromatisme dans la polyphonie, pour en tirer des effets saisissants. **Le chromatisme déstabilise la consonance dans laquelle il introduit un élément de tension et d'incertitude. C'est pourquoi il a été utilisé dès le début pour suggérer le doute et l'angoisse.**

Au cours de la période baroque le chromatisme a été progressivement intégré au système tonal sans perdre pour autant sa signification douloureuse. Il a retrouvé son rôle déstabilisateur dans la seconde moitié du XIXe siècle, avec Richard Wagner, qui dans Tristan et Isolde, en a fait un puissant moyen d'expression de la souffrance. Vers 1860, Berlioz n'entendait dans le prélude orchestral de cet opéra qu'un "long gémissement chromatique", de même qu'il y voyait "la négation de l'Art".

Au XXe siècle Arnold Schoenberg et ses disciples ont constamment invoqué "le chromatisme de Tristan" pour justifier l'abolition radicale de la tonalité : le moyen préconisé, la série dodécaphonique n'est donc qu'un avatar récent du "genre chromatique".

LA TONALITÉ ÉLARGIE

Dès la fin du XIXe siècle, le système tonal manifeste les signes d'une imminente caducité. Chez les maîtres les plus avancés, un Wagner ou un César Franck (1822-1890), il atteint ses limites moins par épuisement que par saturation : **de continuelles modulations à des tons souvent fort éloignés, de fréquentes altérations des notes**

constituant les accords, un chromatisme omniprésent et déstabilisateur entraînent une dissolution du sentiment tonal.

La modalité fut la première des réponses apportées à cette crise. Elle inaugure un processus de renouvellement débouchant sur une conception plus large de la tonalité.

On peut faire entrer dans le concept de tonalité élargie toute forme d'expression musicale laissant subsister l'impression d'une tonique c'est-à-dire d'un son attractif vers lequel les autres convergent. La tonalité élargie englobe donc la modalité, la polytonalité et quantité de systèmes dérivés et intermédiaires. Le choix imposé entre mode majeur et mode mineur, le cycle des quintes, la conception académique de l'harmonie, ne sont plus, dans un cadre aussi vaste, que des éléments de référence facultatifs. Chaque compositeur choisit librement ses modes et privilégie à sa guise tel type de modulation de préférence à tel autre. De sa propre autorité, il fixe à la consonance les limites qu'il entend ne pas dépasser.

La tonalité élargie est le langage multiforme dans lequel se sont exprimés la plupart des grands musiciens depuis un siècle. On excepte l'Avant-Garde contemporaine et ses précurseurs, isolés ou regroupés dans l'Ecole de Vienne.

POLYTONALITÉ

La *polytonalité* est un cas limite de tonalité élargie. Elle se définit par l'emploi simultané de deux ou plusieurs tons dans le contrepoint des lignes mélodiques et les accords qui les soutiennent. Il s'agit bien d'une extension du principe tonal car ce procédé est consciemment mis en œuvre afin de faire ressortir la tonalité de la mélodie principale.

Maurice Ravel (1875-1937) et Igor Stravinski ont usé avec modération de la polytonalité dont ils sont les initiateurs. Un de leurs successeurs, Darius Milhaud (1892-1974) en a fait la base constante de son système d'écriture. Le grand compositeur aixois est parvenu, par ce moyen, à un art d'une rare puissance. Dans un article publié en 1923, Milhaud écrivait : *"On voit, par les différentes étapes qui s'échelonnent de la bitonalité jusqu'au maniement de douze tons à la fois, combien les ressources de la polytonalité sont vastes et combien les possibilités d'expression sont augmentées... Dans le domaine de la simple nuance, la polytonalité ajoute aux pianissimi plus de douceur, aux fortissimi plus d'âpreté et de force sonore".*

L'auteur de "Christophe Colomb" poursuivait par ces considérations qui éclairent singulièrement la suite de notre propos : *"La polytonalité et l'atonalité ne sont pas des systèmes arbitraires. Elles sont, l'une le développement de l'harmonie et du contrepoint diatoniques ; l'autre, celui du chromatisme."*

EXTENSION DE LA CONSONANCE

Au cours de la seconde moitié du siècle dernier Franz Liszt (1811-1886), Richard Wagner (1813-1883), César Franck (1822-1886) et Modeste Moussorgski (1839-1881), ont annoncé par leurs audaces les révolutions futures. Néanmoins, l'horizon mental de ces compositeurs pouvait difficilement excéder celui de leur époque vouée au système tonal et à la conception de l'harmonie qui s'y rattache. C'est pourquoi tout musicologue un tant soit peu perspicace convient qu'une ère nouvelle ne s'ouvre vraiment qu'avec Fauré (1845-1924) et Debussy (1862-1918). D'aucuns voudraient même relier la naissance de la musique moderne à un événement précis : la création, à Paris en 1894, du Prélude à l'après-midi d'un Faune de Debussy.

L'entrée au XXe siècle est donc plus ou moins clairement identifiée à la réapparition et au développement de la modalité, signal d'un élargissement de la tonalité.

La tonalité élargie apporte la caractéristique fondamentale de la modernité : un revirement complet face à la dissonance et l'extension de la consonance bien au-delà des limites précédemment admises.

Pour les musiciens des époques antérieures la consonance et son contraire, la dissonance étaient des réalités stables et définies une fois pour toutes. La consonance est à rechercher, la dissonance est à éviter, sauf précautions bien codifiées ayant pour but d'y préparer l'oreille et d'en adoucir les effets. Pour les Modernes, rien de tel : consonance et dissonance sont des notions non pas absolues, mais relatives. Elles n'existent pas en soi, mais l'une par rapport à l'autre. Ce qui est dissonant dans un certain style devient consonant dans un autre. Les capacités d'adaptation de l'oreille humaine son grandes, voire illimitées. Tout se ramène à une question d'accoutumance et d'éducation. En fin de compte les plus radicaux en viennent à rejeter la vieille antithèse consonance-dissonance. Ils lui substituent l'opposition de l'expressif et de l'inexpressif, du signifiant et de l'insignifiant.

Tel fut le cas de Charles Ives (1874-1954), d'Edgar Varèse (1885-1965) et celui, exemplaire entre tous, d'Arnold Schoenberg (1874-1958). Ce dernier, par l'invention du dodécaphonisme, voulut abolir jusqu'au souvenir d'une distinction entre ce qui est consonant et ce qui ne l'est pas.

(à suivre)

CROQUIS ET CROQUE-NOTES

L'esprit souffle où il veut

L'Esprit souffle où il veut. Dans le bureau du philosophe en plein Paris comme dans la cellule du moine au désert; à ras de terre comme dans les hauteurs.

Sur les hauteurs surtout. St Jean le maronite se tenait perché en haut d'une colonne, et les moines du Mont Athos font de la corde à noeuds.

Lorsqu'une divinité veut s'adresser au genre humain, l'élu doit prendre son piolet et chausser ses crampons.
Les grands initiés sont de solides montagnards. Moïse par deux fois gravit le Mont Sinaï (2637 mètres) et si Noé arrive sur le Mont Arara (5156 mètres) en bateau, il doit, le déluge passé, en redescendre à pied, ce qui met les rotules dans un état épouvantable.

Seul Zeus, de son Olympe, daigne descendre mais son atterrissage se fait de préférence dans le lit moelleux d'une belle mortelle.

Soeur jumelle de l'Esprit, l'Inspiration souffle aussi sur les hauteurs. Ainsi, la supériorité artistique de certains pays s'expliquerait par le relief. Notre pays a sur l'Angleterre l'avantage des records d'altitude. Le Mont Blanc est en France et Londres n'a pas comme Paris, sa butte Montmartre.

Prévert habitait Pigalle et Xénakis officiait il n'y a pas si longtemps au dernier étage d'une maison de ce quartier. Picasso grimpait la rue Lepic poursuivi par ses créanciers, jusqu'au bateau-lavoir, célèbre atelier ainsi dénommé pour sa ressemblance avec un lavoir (explication pudique à mon avis, qui cache la vraie raison : on y lavait son linge sale en famille).

Erik Satie, au mieux de sa forme, fréquentait avec Bruant et Alphonse Allais, le cabaret du Chat Noir, alors au sommet de l'esprit montmartrois. Il en descendait bientôt pour l'avenue Trudaine où, dans les sous-sols de l'Auberge du Clou, il accompagnait un spectacle d'ombres chinoises animé par Miquel Utrillo (1). Le fait d'avoir quitté le sommet de la butte pour les caves d'une auberge à mi-pente, expliquerait l'irrégularité de sa production.

Montmartre a perdu sa position stratégique dans la création artistique depuis l'invasion de la place du Tertre par les hordes touristiques. La qualité des oeuvres proposées à la convoitise des monnaies fortes est descendue au niveau de la mer. Sur les quais de St Tropez aussi on frôle le degré zéro de l'art.

Alors, quelle recette appliquer pour débusquer l'inspiration ? Faut-il gravir le Cervin, grimper sur la tour Montparnasse ou monter sur un escabeau ?

A un jeune peintre qui lui demandait comment réussir, Renoir superbement répondait :
– De mon temps, on ne réussissait pas.
Fière réponse de la part d'un homme qui, du haut de ses 70 années, pouvait en toute sérénité contempler le monde grenouiller à ses pieds.

Les oeuvres conçues au ras des pâquerettes sont légions. Beaucoup y restent collées. Un peu de hauteur ne messied pas. L'un des sommets de la musique, la IX ème symphonie, a été composé au premier étage de la Ungar strasse à Vienne. Beethoven aurait-il pu l'écrire au rez-de-chaussée ? Impossible. Ce niveau était traditionnellement affecté aux usages domestiques. Saine habitude car notre compositeur au plus fort de l'inspiration transpirait à grosses gouttes et afin de rafraîchir ses artères, se renversait un seau d'eau sur la tête.

Dans la pièce inondée, Beethoven les pieds dans l'eau, n'en continuait pas moins d'écrire imperturbablement. Mais lorsque le liquide traversait le plancher, les ardeurs belliqueuses du voisin d'en dessous se réveillaient. Alors on entendait la foudre et le tonnerre. C'est ainsi que fut écrit l'orage de la symphonie pastorale.

Mais l'on peut aussi composer à pied, à cheval et en voiture. Berlioz, à propos de la Damnation de Faust, nous le confirme :
"je composai ma partition avec une facilité que j'ai bien rarement éprouvée pour mes autres ouvrages. Je l'écrivais quand je pouvais et où je pouvais; en voiture, en chemin de fer, sur des bateaux à vapeur, et même dans les villes...
Ainsi dans une auberge de Passau sur les frontières de la Bavière j'ai écrit l'introduction... à Vienne, j'ai fait la scène des bords de l'Elbe... à Pesth, à la lueur du bec de gaz d'une boutique, un soir que je m'étais égaré dans la ville, j'ai écrit le refrain en choeur de la Ronde des paysans. A Prague, je me levai au milieu de la nuit pour écrire un chant que je tremblais d'oublier... A Breslau, j'ai fait les paroles et la musique de la chanson latine des étudiants... De retour en France... à la campagne... j'y composai le grand trio... Le reste a été écrit à Paris, mais toujours à l'improviste, chez moi, au café, au jardin des Tuilleries, et jusque sur une borne du boulevard du Temple."(2)

Ainsi l'étincelle créatrice peut-elle jaillir n'importe où. Je connais en France un village, Abbans-Dessus, dont la seule caractéristique est de dominer du haut de ses 422 mètres, Abbans-Dessous. Le paysage vallonné laisse deviner au loin les méandres du Doubs, (le fait que cette rivière serpente à quelques encablures est d'importance pour la suite de l'histoire).

Planté d'un seul côté de la route, l'autre étant en forte déclivité, ce hameau ne présente au touriste qu'une épaisse muraille rébarbative, vestige d'un château qui s'annonce pompeusement comme étant du XII, XIII et XVIII èmes siècles. Rien ne permet de vérifier la véracité de cette affirmation car l'intérieur reste obstinément clos par une solide porte de ferme jurassienne.

Aussi, comment soupçonner que dans ce village presque abandonné, l'une des inventions majeures de notre civilisation a vu le jour. Seule une plaque commémorative, fixée à trois toises de hauteur, apprend au touriste que le Marquis Jouffroy d'Abbans inventa en ce lieu... le bateau à vapeur.

A 422 mètre d'altitude ! le bateau à vapeur ! L'esprit souffle où il veut.

Mais il n'est pas interdit de forcer l'inspiration et d'aller la chercher le plus haut possible.

Comme je demandais à Antoine Tisné comment, avec toutes ses obligations professionnelles, il trouvait encore le temps de composer, il me fit cette réponse :
– j'écris en voyage, de préférence en avion, ce qui à 30000 pieds constitue certainement un record d'altitude qui ne sera pas près d'être battu.

Toutefois la vitesse est nuisible à notre art; crever le mur du son est contraire à l'esprit de la musique qui ne supporte pas que le son reste en arrière. La disposition des salles de concerts en fait foi. Les musiciens sont toujours disposés devant et les auditeurs, derrière; jamais l'inverse.

Une trop grande célébrité est néfaste à l'harmonie des échanges. je connais un exemple de fiasco, qui bien que se situant hors du domaine musical, mérite d'être rapporté.

Un ministre confiait un jour à son entourage, ses angoisses. il devait accompagner, à bord d'un jet supersonique, un potentat arabe, de Paris à Marseille, et tenter de lui vendre, durant ce voyage éclair, le nombre d'avions nécessaires au rétablissement de notre balance des comptes. il craignait, à juste titre, de ne pas avoir le temps de conclure ce marché et de perdre ainsi son portefeuille.

C'est ce qui arriva.

Comme quoi il ne faut pas confondre vitesse avec précipitation, ni altitude avec inspiration.

Jean SICHLER

---

(1) UPSUD, Ornella Volta in R.I.M.F. n°23 juin 1987
(2) Mémoires, Berlioz Vol. 2 p. 247 Ed. Flammarion 1969

bibliographie

• Judith CABAUD. **Mathilde Wesendonck ou le rêve d'Isolde.** Préface de Marcel Schneider. Editions Actes Sud. 425 pages, 148 francs.

Etre en même temps célèbres et méconnues, tel est le destin de la plupart de celles qui furent les égéries de nos grands artistes. On ne pourra plus désormais le déplorer pour Mathilde Wesendonck !

Grande bourgeoise d'éducation protestante, soucieuse de sa renomée, Mathilde s'en tint - sans trop d'efforts, semble-t-il - à l'emploi d'inspiratrice quelque peu lointaine et désincarnée. Mais Wagner lui-même en demandait-il davantage ? Rien n'est moins certain..."Sans doute attisa-t-il en lui par volonté, par artifice, la ferveur de l'amant pour soutenir la verve créatrice du compositeur", écrit Marcel Schneider dans sa belle préface. Mathilde fut d'ailleurs rapidement oubliée, dès lors que Tristan fut achevé et surtout que Wagner "connut" Cosima von Bülow...

Peu importe d'ailleurs que l'amour que Richard Wagner et Mathilde Wesendonck se portaient fût davantage intellectuel et sentimental que sensuel et passionné. *Tristan* ne demeure-t-il pas comme l'expression de la passion la plus paroxystique, peut-être - et surtout - parce que rêvée, idéalisée, à jamais inassouvie ? Mathilde resta, quant à elle, fidèle jusqu'à la fin à "l'art du bien-aimé" : à soixante-quatorze ans, elle se rendait encore pieusement - comme chaque année - en pélerinage au *Festspielhaus* de Bayreuth.

Mathilde Wesendonck fut aussi un écrivain de talent, mais ne souhaita jamais diffuser ses oeuvres (récits à caractère initiatique, contes pour enfants, poèmes, tragédies) en dehors du petit groupe de ses parents et amis. Une dizaine de ses poèmes - en allemand et en traduction française - sont inclus dans le présent volume. Bien après la séparation d'avec Richard Wagner, Mathilde proposera des livrets d'opéra à... Brahms. Offres de service qui auraient pu certes être mieux ciblées !...

Merci à Judith Cabaud de nous avoir permis de mieux connaître celle qui incarna pour Richard Wagner le personnage d'Isolde. Ajoutons que le style aimablement désuet de cette biographie n'est pas pour peu dans le charme que procure sa lecture.

• Jean LEGUY. **Répertoire bibliographique des ouvrages en français sur la musique** (janvier 1975-début 1990). Librairie musicale *Arts Musicae* (21, rue de l'Ermitage, 37100 Tours). 206 pages, 120 francs.

Il s'agit ici du supplément au *Répertoire bibliographique musical* publié en 1975. Jamais autant d'ouvrages sur la musique ne seront parus que ces dernières années : des milliers de titres, de janvier 1975 à 1990. Le grand libraire tourangeau Jean Leguy les a recensés pour nous.

Voici la classification adopée : Histoire de la musique, Vies et oeuvres de compositeurs, Instruments de musique, Chant, Musique religieuse, Formes musicales, Initiation et éducation musicales, Technique musicale, Etudes musicales diverses, Interprètes et concert, Ecrits de musiciens, Danse et ballet, Revues et périodiques. Les ouvrages étrangers de langue française sont également recensés ainsi que quelques titres, en anglais, parmi les plus importants. Les prix indiqués sont ceux qui étaient en vigueur lors de la parution.

Merci au ministère de la Culture d'avoir permis la publication d'un aussi précieux répertoire.

Francis Cousté

nOtre discOthèque

• ***Codex Calixtinus*, Ensemble Venance Fortunat, dir. Anne-Marie Deschamps. Solstice SOCD 45, ADD (?), 47'38".**

Retour en CD d'un disque noir enregistré en 1985 et qui avait été fort bien accueilli par la critique. Les amateurs de musique médiévale sont comblés. Une réédition qui s'imposait.

• **W. A MOZART, *Harmoniemusik*, Ensemble à vent de Budapest, dir. Kalman Berkes. Harmonia Mundi "Quintana", QUI 903008, DDD, 68'26".**

Des extraits de six opéras de Mozart transcrits pour deux hautbois, deux clarinettes, deux cors et deux bassons, sacrilège ? Pas du tout. D'abord parce que Mozart lui-même utilisa le procédé, ensuite parce que des contemporains, parfois très doués, en firent autant. Voici donc Mozart transcrit par Joseph Triebensee (1772 - 1846; mais ne s'agit-il pas plutôt de son père Johann Georg, 1746 - 1813 ?), Johann Nepomuk Wendt (ou Wend, ou Went, 1745 - 1801) et Joseph Heidenreich (1746 - 1821).

Ce bel enregistrement permet d'écouter autrement *la clémence de Titus, L'enlèvement au sérail, Cosi fan tutte, La flûte enchantée, Les noces de Figaro* et *Don Juan*. Une jolie réussite.

• **W. A. MOZART, *Les noces de Figaro*; J. Tomlinson, J. Rodgers, L. Cuberli, A. Schmidt, etc.; RIAS Kammerchor, Orchestre philarmonique de Berlin, dir. Daniel Barenboim. Erato, coffret de 3 CD, 2292 - 45504 - 2, DDD, 2'54".**

Après *Cosi fan tutte*, voici le deuxième des trois opéras de Mozart que Barenboim doit enregistrer avec Philharmonique de Berlin. J'avais apprécié *Cosi fan tutte* mais je suis plus réservé en ce qui concerne *Les noces de Figaro*. La distribution internationale me semble peu équilibrée, et les voix, particulièrement John Tomlinson dans le rôle de Figaro, sont parfois décevantes. De même, les tempi adoptés par Barenboim sont quelquefois surprenants, comme le trop rapide air de chérubin *Non so piu* qui transforme ce doux rêveur en un soudard violent et violeur. Mais il y a de belles réussites comme *Voi che sapete* si bien que cette version est très honorable. Belle présentation et livret quadrilingue de 317 pages.

• **Luigi BOCCHERINI, *Sept symphonies*; Cantilena, dir. Adrian Shepherd. Chandos, coffret de 2 CD, CHAN 8414/5, DDD, 122'11".**

On connaît bien Boccherini comme compositeur de quatuors et de quintettes mais on a peu l'occasion d'entendre sa trentaine de symphonies. C'est injuste car Boccherini, musicien à la fois "galant" et classique, s'y montre certes élégant mais aussi inspiré. On appréciera donc sa production symphonique à travers les sept oeuvres qui nous sont proposées ici dans une jolie version. On a envie d'en redemander.

• **Luigi CHERUBINI, *Requiem en ut mineur*; Maîtrise des Hauts-de-Seine, Ensemble national français, dir. Francis Bardot. Solstice SOCD 74, DDD (?), 45'25".**

Bête noire de Berlioz, qui savait cependant apprécier certaines de ses oeuvres, Luigi Cherubini, compositeur inégal, a certainement mis le meilleur de lui-même dans ses oeuvres religieuses, comme le prouve le splendide *Requiem* à la mémoire de Louis XVI, créé le 21 janvier 1816.

Cette oeuvre pour choeur mixte, sans soliste, et orchestre, aux effets d'orchestre réussis (cuivres, percussions, timbres) – effets qui plurent beaucoup à Berlioz – fit l'admiration, entre autres, de Beethoven, Schumann ou Brahms. Commande des Bourbons, le *Requiem* fut repris en 1834 aux Invalides pour les obsèques de Boieldieu, élève et ami de Cherubini. La cérémonie devait se dérouler à Saint-Roch mais l'archevêque de Paris était opposé à l'utilisation des voix féminines dans les églises; on alla donc dans une église échappant à son autorité, et pour son second *Requiem* (1836), destiné à lui-même, Cherubini écrivit pour choeur d'hommes !

Enregistrer une telle oeuvre est une entreprise courageuse, et il faut en remercier l'éditeur, mais cette version, certes appliquée, est décevante. Elle manque de souffle, de grandiose, même si l'émotion est souvent présente. Et puis, remplacer les femmes par des petits garçons, c'est tout de même un comble ! (cf. *supra*). Le M.L.F. devrait réagir !

• **Felix MENDELSSOHN, *Pièces pour orgue*; Jacques Amade. Solstice SOCD 66, DDD (?), 76'27".**

Après les six *Sonates op. 65* (Solstice SOCD 64, enregistrement présenté ici), l'excellent organiste Jacques Amade nous propose la suite d'une quasi intégrale de l'oeuvre d'orgue de Mendelssohn. On sait l'importance de cette oeuvre, hommage à Bach, dans la littérature pour le roi des instruments.

On trouvera ici, outre les trois *Préludes et fugues op. 37*, des petites oeuvres qui valent vraiment le déplacement. Si je compte bien, il manque, finalement, six oeuvres par rapport à l'intégrale lumineuse enregistrée par Marie-Claire Alain (3 disques noirs Erato, non encore reportés en CD à ma connaissance).

D'ailleurs, Marie-Claire Alain a généralement prodigué son aide et ses conseils à Jacques Amade dont l'interprétation est remarquable. Mon seul regret concerne l'instrument choisi, l'orgue Mühleisen de l'église parisienne des Billettes, qui me semble bien maigrichon.

• **Gustav MAHLER, *3e et 9e symmphonies*; Orchestre symphonique de Londres, dir. Sir Georg Solti. Decca "Ovation", 2 coffrets séparés de 2CD, 414 254-2, ADD, 93'46" et 430 247-2, ADD, 98'34".**

J'avoue que les interprétations de Sir Georg Solti me laissent rarement indifférent et que sa direction, chaleureuse et précise, me convient très souvent. Ainsi, contrairement à l'opinion d'experts autorisés, je tiens son intégrale des symphonies de Mahler, enregistrée dans les années 1960, pour la meilleure réalisation de ce long, long, long ensemble. C'est donc avec plaisir que je salue le report en CD de cette version que je conseille vivement.

Le coffret de la *9e symphonie* est complété par *Siegfried Idyll* de Wagner, Solti dirigeant l'Orchestre philharmonique de Vienne.

• Jean SIBELIUS, *Concerto pour violon op.47*; Leonidas Kavakos, Orchestre symphonique de Lahti, dir. Osmo Vänskä. Bis CD-500, DDD, 75'.

Le grand intérêt de ce disque est de juxtaposer, en première mondiale, le célèbre *Concerto en ré mineur* (1905) de Sibelius à sa version primitive (1903 - 1904). Certes, le compositeur avait laissé cette première version manuscrite chez son éditeur Lienau et avait interdit sa publication et son interprétation. Mais les héritiers ont passé outre car non seulement Sibelius avait publié deux versions de certaines de ses oeuvres, mais le concerto primitif fut interprété en public et fit l'objet de critiques. Ce travail achevé n'est donc pas un simple brouillon, et les grandes différences entre les deux versions – bien expliquées dans le livret – sont très enrichissantes pour mieux comprendre l'art de Sibelius. On peut dire que l'on dispose désormais de deux concertos pour violon en ré mineur de Sibelius. Le chef et l'orchestre finlandais sont à leur affaire et le violoniste grec est virtuose et lyrique à souhait.

• F. KUHLAU, *Trio op. 119*; C. M. von Weber, *Trio op.63*; B. MARTINU *Trio*; T. L. Christiansen, flûte, E. Westenholz, piano, A. L. Christiansen, vioncelle. Kontrapunkt 32063, DDD, 65'39".

Je n'abuserai pas de la patience du lecteur en présentant les oeuvres, magnifiques, de ce disque. Je l'invite, toutes affaires cessantes, à se le procurer car les interprètes sont enthousiasmants. Coup de coeur du mois et nouvelle réussite pour la firme danoise qui, décidément, place la barre très haut. Et tant pis si l'on ne sait où ranger ce disque !

• Bohuslav MARTINU, *Les fresques de Piero della Francesca, Concerto-rhapsodie*, ; Nobuko Imai, alto, Isolda Suslak, piano, Lars Gärd, timbales, Orchestre symphonique de Malmö, dir. James De Priest. Bis CD-501, DDD, 62'54".

La partition du *Double concerto* pour deux orchestres à cordes, piano et timbales porte comme date d'achèvement 29 septembre 1938, le jour même des accords de Munich, abandon de la malheureuse Tchécoslovaquie par les démocraties, début du tragique processus final qui allait conduire à la Seconde Guerre mondiale.

Invité avec Charlotte par Maja et Paul Sacher dans leur propriété helvète près de Bâle, Martinu fut tiraillé entre la belle et paisible forêt où il apercevait des chevreuils et le drame de son pays qu'il suivait anxieusement à la radio; il se remettait mal de la disparition l'année précédente de son maître Roussel et traversait une crise sentimentale. La dédicace de l'oeuvre est transparente : "A mon ami Paul Sacher, en souvenir du séjour calme et angoissé au Schönenberg entre les chevreuils et la menace de guerre".

La traduction musicale de ces tensions est un concerto grosso où un duel se déroule au centre d'un combat opposant deux orchestres à cordes. Ce chef-d'oeuvre où Martinu se livre et atteint l'universel marque aussi une charnière dans son oeuvre dont l'humanisme devient rayonnant. Ainsi sont annoncées les grandes partitions comme le *Concerto-rhapsodie* (1952) composé pour l'altiste de l'Orchestre de Cleveland, oeuvre très proche de l'esprit de Dvorak, autre Tchèque en exil, et *Les fresques de Piero della Francesca* (1955), écrites à la suite de *Gilgamesh*.

De telles oeuvres exigent des interprètes des qualités rares, ce qui est le cas des musiciens qui nous proposent cet enregistrement. Un disque de premier choix.

• Arnold SCHOENBERG, *Kammersymphonie op. 9, Suite op.29, Kaiserwalzer*; Concert-Verein de Vienne, dir. Martin Sieghart Orfeo C 215 901 A, DDD, 71'06".

Au risque de sembler quelque peu bizarre, je n'ai pas écouté ce disque dans l'ordre des plages, je me suis précipité sur la *Valse de l'empereur* – le superbe opus 437 de Johann Strauss fils – transcrite par Schoenberg en 1925 pour flûte, clarinette, quatuor à cordes et piano; une merveille ! Cela m'a rappelé le disque noir des transcriptions d'oeuvres de Johann Strauss par les membres de la seconde école de Vienne afin de sauver les finances de la "Société d'éxécutions musicales privées" (Boston symphony chamber players, DG 2530 977; j'en attends le report en CD). Finalement, je n'en ai que mieux apprécié les deux autres oeuvres du CD. Une belle réussite.

• Anton WEBERN, *Oeuvres complètes, op.1 à op.31*; Quatuor Juilliard, etc., Orchestre symphonique de Londres, dir. Pierre Boulez. Sony "classical", coffret de 3 CD, SM3K45845, ADD, 225'43".

Report en CD d'un coffret de disques noirs, alors sous la marque CBS, qui avait été unanimement salué. Tout Webern – mais il a finalement peu écrit, et ses oeuvres sont bien courtes, leur durée moyenne doit se situer autour de 4 à 5 minutes – c'était déjà un beau cadeau offert aux mélomanes; le report en CD, particulièrement soigné, prolonge le plaisir. Les enregistrements ont été réalisées entre 1967 et 1972 sauf l'orchestration de danses allemandes de Schubert prises en concert sous la direction du compositeur en 1932.

A côté de Boulez et du Quatuor Juilliard, on trouve d'autres noms perstigieux : Isaac Stern, Charles Rosen... On appréciera aussi la durée des disques qui permet de se limiter à 3. Une réédition qui se faisait attendre.

• Albert ROUSSEL, *Joueurs de flûte, les deux Sonates pour violon et piano*, etc.; Alain Raës, piano, Philip Bride, violon, etc. Solstice SOCD 22, ADD (?), 72'49".

Saluons avec joie le report en CD de ces oeuvres de musique de chambre d'Albert Roussel, dans une interprétation exemplaire. Il faudrait rendre hommage aux sept musiciens qui se sont réunis pour notre plus grand plaisir, mais c'est inutile puisque ce disque est le second coup de coeur du mois; donc, visite immédiate chez le marchand habituel ! François Carbou – "Monsieur Solstice" – possède en réserve d'autres oeuvres de chambre de Roussel; à quand un autre CD ?

• Serge PROKOFIEV, *2e et 3e Concertos pour piano*; Horacio Gutiérrez, Royal Concert-gebouw Orchestra, dir. Neeme Järvi. Chandos CHAN 8889, DDD, 58' 26".

Suite et fin des concertos pour piano de Prokofiev avec ces deux oeuvres. J'attendais le soliste et le chef dans le *3e Concerto* op.26, le plus beau à mon sens, et je ne suis pas déçu, bien au contraire. Horacio Gutiérrez se joue des très grandes difficultés techniques tout en restant un interprète sensible. Neeme Järvi sait imposer un tempo implacable mais aussi traduire le lyrisme de Prokofiev. Une version de référence.

• Arthur HONEGGER, *Jeanne d'Arc au bûcher*; Marthe Keller, Georges Wilson, etc., Choeur de Radio France, Orchestre national de France, dir. Seiji Osawa. DG 429 412-2, DDD, 69'04".

On sait que ce n'est qu'en 1920 que la bienheureuse Jeanne d'Arc (la béatification date de 1909) devint saint Jeanne d'Arc, alors que son supplice remonte à 1431... Il est vrai que Benoît XV, le pape de la Première Guerre Mondiale, plutôt germanophile, disposait de deux candidates à la sainteté, Jeanne et une Allemande, et attendait l'issue du conflit pour prononcer la canonisation... Marthe Keller, à l'accent germanique, n'était peut-être pas le meilleur choix pour le rôle parlé de la Bonne Lorraine (mais j'aimerais parler allemand aussi bien qu'elle parle français).

Drame historique et humain (on oubliera le nationalisme) le destin de Jeanne est devenu ici un chef-d'oeuvre né de la collaboration de la danseuse Ida Rubinstein, de Paul Claudel et d'Arthur Honegger; on se reportera à l'excellente présentation d'Harry Halbreich.

Cette grandiose épopée méritait une version CD à la hauteur, ce qui est le cas de cet enregistrement superbe où passe l'émotion. Bel effort pour le livret quadrilingue de 137 pages; il faut donc un coffret pour contenir le disque et son livret séparé.

• Igor STRAVINSKY, *Trois pièces*, Suite de *l'Histoire du soldat*; Béla BARTOK, *Contrastes*; Alban BERG, *Adagio* du *Concerto de chambre*; W. Boeykens, clarinette, M.Korosek, violon R. Groslot, piano. Harmonia Mundi 901356, DDD, 49'23".

Evidemment, voilà encore, un disque qui marie la carpe et le lapin et que l'on ne sait dans quel rayon classer. Mais ce disque, destiné à mettre en valeur l'Ensemble Walter Boeykens, nous fait entendre de très bons instrumentistes.

Après les *Trois pièces* pour clarinette solo de Stravinsky, fort belles et rarement enregistrées, ils nous proposent l'arrangement de l'*Histoire du soldat* réalisé amicalement par Stravinsky pour remercier Hans Reinhart, clarinettiste amateur et généreux mécène, mais c'est une version peu crédible musicalement. Puis viennent les superbes *Contrastes* de Bartok et un arrangement par Berg lui-même du 2e mouvement de son *Concerto de chambre*. un beau programme bien interprété.

Philippe ZWANG

• LEMELAND, Aubert. - *Concerto N°2 pour violon et orchestre / Concerto pour alto : Elégie à la mémoire de Samuel Barber / Symphonie N°5*. Paris : Quantum - 1990, QM 6902 - 64'03".

Les qualités que nous avions apprécié dans le précédent disque d'Aubert Lemeland se retrouvent ici augmentées par la maîtrise de l'orchestre dans une *Cinquième symphonie* où les cordes ont un rôle dominant. L'ensemble instrumental de Grenoble, sous la direction de Marc Tardue, donne à cette oeuvre tous le frémissement encore contenu dans une sensibilité que nous avions perçu dans les duos ou les pièces solistes et qui trouve là un champ d'expression plus vaste.

Emmanuel Plasson au violon et François Jeandet à l'alto, voient la finesse de leur jeu remarquablement servie par une composition qui joue sur des tonalités et des accents passionnés, des sonorités expressionnistes qui me rappellent celles des compositeurs américains du début du siècle (Charles Ives par exemple), que l'on pensait trop influencés par la composition cinématographique. Or, l'image servie n'était-elle pas également une image suscitée par une même culture inquiète?... Aubert Lemeland n'est pas un pasticheur, c'est un compositeur original, qui travaille dans une voie qui fait plus appel à la sensibilité qu'à la publicité et c'est pour cela qu'il faut l'encourager à persévérer pour nous surprendre encore.

Daniel FONDANECHE

MAGNETOSCOPE ET MUSIQUE...

A la rubrique "Notre Discothèque" que nous lisons chaque mois avec le plus grand intérêt, notre Revue pourrait adjoindre une petite annexe "Notre Vidéothèque".

La remarquable Vidéo-Cassette "*Chants d'Auvergne*" de Joseph Canteloube y trouverait certes une place de choix, car on reste confondu par la qualité artistique de cette réalisation DECCA, interprétée par Kiri Te Kanawa et l'English Chamber Orchestra, dirigé par Jeffrey Tate.

De l'enregistrement intégral des *Chants d'Auvergne* par les mêmes interprètes, en deux CD cité par Philippe Zwang dans sa critique du mois de février, le réalisateur a extrait 17 chansons : des chants de plein air, de labour, de moisson, d'appels de bergers alternent avec des bourrées, des chansons satiriques, avec l'adorable berceuse "*Soum, soum, beni, beni, soum*", avec la poignante plainte de la pastoure abandonnée et le *Regret* de la mal-mariée.

Il n'est pas ici question de revenir sur la grande l'authentique valeur musicale de l'oeuvre de Joseph Canteloube, disciple à la Schola de Vincent d'Indy et qui, comme lui, recherchait les sources de toute Musique dans le patrimoine populaire; chacun sait qu'après avoir recensé et transcrit ces nombreux petits joyaux, Canteloube les a parés et colorés d'une orchestration dont les jeux subtils les enrichissent sans les alourdir.

Pas question non plus de souligner à nouveau l'admirable interprétation sensible, intelligente et spirituelle de Kiri Te Kanawa dont l'aisance dans l'usage de la belle langue occitane – qui n'a rien d'un patois ! – nous confond.

Mais, c'est bien plutôt sur l'évocation visuelle de la Musique que nous mettrons l'accent. Du début à la fin de ces 17 chansons, nous restons sous le charme de ces merveilleux paysages de haute montagne, de riantes vallées, sillonnées de bucoliques troupeaux, de ciels, de brumes, d'eaux courantes ou cascadantes, de ruines romantiques alternant avec d'amusantes scènes de marché ou d'artisans au travail, ou avec des jeux de fillettes folâtrant dans un pré fleuri.

Le beau visage expressif de la cantatrice apparait à quelques rares reprises, fugitivement et discrètement, seule concession faite aux interprètes de cette réalisation dont la perfection, véritable enchantement pour l'oeil autant que pour l'oreille ne nous laisse qu'un désir : entreprendre bien vite un voyage en Auvergne, espérant – qui sait ? – y glaner une ou deux chansons ayant échappé aux patientes investigations de Joseph Canteloube !

Francine MAILLARD

INFOS EXPRESS

• FESTIVAL DES CHORALES DES HAUTS DE SEINE, organisé par l'ADIAM 92

– Choeur des Collèges. Direction Vincent Barthe avec l'Orchestre du Collège des Ormeaux de Fontenay-aux-Roses et l'Orchestre du Val-de-Marne. Au programme : Mozart - Messe en sol K.140 et les trois premiers Nocturnes. (Mercredi 29 mai à Fontenay-aux-Roses).

– Chorale A. Piacere. Chefs de Choeurs : J.M. et F. Dehan. Au programme J.Ch. Bach, J.S. Bach et Mozart. (Samedi 1er Juin à St Cloud).

• FORUM DES CHORALES AU SEVRES, Espace Loisirs (SEL) 24, 25 et 26 Mai 1991

Ce Forum, aboutissement des rencontres "ATOUT CHOEURS" *est destiné à tous les choristes* du Département des Hauts-de Seine et de la Région Ile de France, *à tous les partenaires du chant choral* et *au public* qui désire découvrir le chant choral.

Les ateliers, débats et conférences sont animés par les Chefs de Choeurs ayant participé aux concerts dans le Département, par le Centre d'Art Polyphonique de Paris et par plusieurs intervenants reconnus.

Les mini-concerts sont réalisés par toutes les chorales du Département.

3 concerts de prestige vont ponctuer ce week-end (A Sei Vocci, Agrupacion Musica, Ensemble Vocal Michel Piquemal).

Ce Forum est organisé par l'ADIAM 92 au SEL en coopération avec le Centre d'Art Polyphonique de Paris. 47 - 49 Grande-rue Sèvres. Pour toutes précisions contacter l'ADIAM 92 au 47 29 34 53.

• ATELIER DES ENFANTS

Allô-Musique, la musique contemporaine à la portée des enfants (24 Avril – 10 Juin 1991) au Centre Georges Pompidou. Conçue par l'Atelier des Enfants avec le concours de la Société Multimédia Eurolearn®, "Allô Musique" est à la fois :

– une exposition interactive pour faire découvrir aux enfants la musique contemporaine,

– une expérience de création collective, reliant en temps réel, grâce à une technologie de communication, des enfants d'Albi, de Chambéry, de Paris, de Saint-Nazaire...

Renseignements : Galerie du Forum. Entrée libre. Semaine de 12h à 22h. Samedi, dimanche de 10h à 22h. Fermé le mardi.

• MAISONNEUVE EDITEUR

Vient d'éditer le fac-simile in extenso du manuscrit autographe conservé à la B.N. de Paris, de l'Opéra en deux actes de **Don Giovanni**. Huit fascicules accompagnés d'une brochure, ou le texte de François Lesure est suivi d'articles de René Dumesnil et de Jacques Duron. Stock limité B.P. 39 - 57162 MOULINS-les-METZ Cedex.

• SIXIEME CONCOURS D'ORGUE EUROPÉEN DE BEAUVAIS

Le concours se déroulera du 9 au 22 Septembre. Les inscriptions seront closes le 20 Juin. Epreuve éliminatoire et épreuve finale. La récompense comporte une bourse de 22.000 F.

Renseignements : Jacques Berna, 5 place St-Etienne 60000 Beauvais

• ACADEMIE INTERNATIONALE "MAURICE RAVEL" à St Jean de Luz

L'Académie Internationale de Musique Maurice Ravel aura lieu du 20 Août au 3 Septembre 1991

L'enseignement supérieur dispensé est gratuit. Les cours s'adressent aux jeunes musiciens français et étrangers de haut niveau. L'âge limite est de 30 ans pour les intrumentistes et de 35 ans pour les chanteurs.

L'Académie, comme les années précédentes, s'est assurée la participation de grands maîtres de renommée internationale

Administration - inscriptions - informations : Boîte Postale 51 - 64500 St Jean de Luz

• 10e SESSION INTERNATIONALE DES MUSIQUES DU MONDE, 6 au 10 JUIL. 91 - C.N.R. de NANTES

Stages, ateliers, concerts, conférences, travail individuel, constitution d'orchestres, session de répétition, et de formation de l'orchestre national de vielles à roue.

Renseignements : U.V.P.C.A - Stages "les ormeaux" chemin de Marandet 33360 Lastresne.

• ATELIERS CHANSON VILLEURBANNE

Edition d'une nouvelle publication "Si ça vous chante" qui sous la forme de 70 fiches cartonnées détachables présente le travail de synthèse de la commission d'écoute chanson jeune public de 1987 à1990.

Renseignements : 15 rue Louis Adam 69100 Villeurbanne.

• FESTIVAL DE SAINT-CERE

– 5e Stage d'orchestre junior sous la direction de Jean-Louis GIL du 11 au 27 Juillet et 9e stage d'orchestre supérieur du 27 Juillet au 18 Août.
– Stages d'instruments à vent du 22 Juillet au 2 Août.
– De violoncelles du 15 Juillet au 23 Août.
– De saxophones du 11 Juillet au 25 Juillet.
– Master class de trombones du 29 Juillet au 3 Août.
– Stages de chant choral du 2 Août au 18 Août.
– Choeurs lyriques du 1 Août au 19 Août.
– Technique vocale du 11 au 18 et du 18 au 25 Juillet.

Renseignements : Inscription, Centre International d'Echanges Musicaux B.P. 59 46400 SAINT CERE. (Bernadette Bombardiéri).

• CENTRE D'ENSEIGNEMENT MUSICAL ALAIN CARRE à Rennes

Deux journées d'étude les 8 et 9 Juin 1991 consacrés au thème "Musique et Surdité" puis trois journées de formation les 10 - 11 et 12 Juin pour tous : professionnels, musiciens ou non musiciens désireux de se former techniquement aux interventions musicales avec l'enfant sourd.

Renseignements : 4 rue Ronsard - 35000 Rennes, tél. : 99 53 21 28.

• Association Musique et Culture en Châtillonnais

Stages du 15 au 21 Juillet pour Flûte de Pan, Trompette, Violoncelle, Cor, Trombone, Tuba.
Et du 22 au 28 juillet pour Violon, Alto, Flûte, Clarinette, Guitare, Chant, Direction d'orchestre avec Fernand Quattrocchi.

Renseignements : 110 quai Louis Blériot - 57781 Paris cedex 16.

• C.N.I.P.A.L.
(Centre National d'Insertion Professionnelle d'Art Lyrique).

Propose à de jeunes chanteurs un stage sur 2 ans à temps complet leur permettant d'entrer dans la vie professionnelle au mieux de leurs capacités. Bourse d'étude et soutien attentif. Inscription jusqu'au 15 mai.

Renseignements : CNIPAL, 49 rue chape, 13004 Marseille.

• MAI DE BORDEAUX 1991

Consacré à Mozart du vendredi 17 Mai au dimanche 26 Mai.

Renseignements et location : tél. : 56 48 58 54

L'EDUCATION MUSICALE

Revue Mensuelle

publie dans chaque numéro

- des analyses d'œuvres musicales de toutes époques
- des Etudes sur les Instruments, sur l'histoire de la musique
- des expériences pédagogiques
- des épreuves d'Examens et Concours
- des Avis de Concours

ainsi que Bibliographie - Discographie et toutes informations concernant l'enseignement musical.

Administration : *23, rue Bénard, 75014 PARIS - 45.42.34.07*





l'Education Musicale
23, rue Bénard
75014 Paris
■
Tél. : 45.42.34.07
C.C.P. N° 990469 C PARIS

BULLETIN D'ADHÉSION

A retourner dûment rempli à « L'E.M. »,
23, rue Bénard, 75014 Paris

Abonnement ☐ Renouvellement ☐

Nom : M., Mme, Mlle ______________________ Prénoms ______________________

Profession ______________________ Adresse complète ______________________

______________________ Code postal __________ Ville ______________________

Pays ______________________

				DOM-TOM Étranger**
Je soussigné, souscris un abonnement	SIMPLE	☐ 10 numéros Éducation Musicale	**290 F**	**350 F**
	COUPLÉ	☐ avec 5 iconographies	**320 F**	**385 F**
	Suppl. baccalauréat	☐ année 1991 (l'exemplaire)	**75 F***	**90 F**
	Cassette baccalauréat	☐ année 1991	**85 F**	**95 F**
	Disque baccalauréat	☐ année 1991	**88 F**	**100 F**
	Laser Disc bacccalauréat	☐ année 1991	**145 F**	**160 F**
	Abonnement de soutien	☐ comprenant l'iconographie, (le fascicule du baccalauréat)	**500 F**	**600 F**

Je verse la somme de __________ F comprenant __________ fascicule(s)

☐ Par virement C.C.P. au nom de E.C.N. - 990469 C PARIS

☐ Par chèque bancaire au nom de E.C.N. (1)

☐ Par mandat en francs français

Date __________ Signature

* Dont 12 F de port. Changement d'adresse : joindre 10 F et la nouvelle adresse.
** PAR AVION : ajouter 120 F par an.

Nos abonnements sont toujours reconduits sauf résiliation 1 mois avant l'échéance.

(1) Cocher les cases de votre choix.


HENRI
SELMER
PARIS

Dépositaires du Fascicule BACCALAUREAT

PROVINCE (classer par ordre alphabétique de villes)

- **MUSIQUE GUR**
  26, Faubourg des Ancêtres
  B.P. 455
  90008 **BELFORT CEDEX**
- **BIETRY**
  35, rue des Arènes
  25000 **BESANÇON**
- **CAPELLE MUSIQUE**
  17, avenue Clemenceau
  34500 **BEZIERS**
- **Librairie LIGNEROLLES**
  13-15, rue du Parlement Ste Catherine
  33000 **BORDEAUX**
- **PAROLES ET MUSIQUE**
  13, place Guy Paulin
  33000 **BORDEAUX**
- **MUSIQUE BONNAVENTURE**
  2, rue Froide
  14300 **CAEN**
- **MUSAGETTE**
  25, avenue Albert Sorel
  14000 **CAEN**
- **VANDEVILLE**
  18, rue Jean Bellegambe
  59503 **DOUAI**
- **ALLEGRO PARTITION**
  4, rue de la Monnaie
  59800 **LILLE**
- **FURET DU NORD**
  11-13, Place du Général de Gaulle
  59000 **LILLE**
- **GONET MUSIQUE**
  35, rue Tupin
  69002 **LYON**
- **BELLECOURT MUSIQUE**
  3, Place Bellecour
  69002 **LYON**
- **LE PAPIER MUSIQUE**
  25, Quai de Bondy
  69005 **LYON**
- **SCHERZO MUSIQUE**
  28, rue Robert Triger
  72000 **LE MANS**
- **LA BOITE A MUSIQUE**
  2, rue Moustier
  13001 **MARSEILLE**
- **CASABIANCA MUSIQUE**
  5, rue Grignan
  13006 **MARSEILLE**
- **SCOTTO MUSIQUE**
  178-180, rue de Rome
  13006 **MARSEILLE**
- **BOUDET PIANO**
  65, rue de Lodi
  13006 **MARSEILLE**
- **BEMER MUSIQUE**
  11-13, rue des Clercs
  57000 **METZ**
- **MUSIQUE A DECOUVRIR**
  28, boulevard du Jeu de Paume
  34000 **MONTPELLIER**
- **MUSIQUE D'ORELLI**
  Place de la République
  68100 **MULHOUSE**
- **ARPEGES MUSIQUE**
  2, rue Piron
  44000 **NANTES**
- **PIANORGUE**
  2 bis, rue de Santeuil
  44000 **NANTES**
- **MADREL MUSIQUE**
  29, rue de Lépante
  06000 **NICE**
- **DELRIEU Sté**
  45, avenue Jean Médecin
  06000 **NICE**
- **OPUS 43 MUSIQUE**
  11, avenue Maréchal Foch
  43000 **LE PUY**
- **DESCHAUX MUSIQUE**
  M. COMBES
  3, rue de la Visitation
  35000 **RENNES**
- **DUROS**
  10, rue Plelo
  35000 **RENNES**
- **DAMAMME MUSIQUE**
  3, rue Grand Pont
  76000 **ROUEN**
- **ART MUSICAL**
  15-19, Place Jean Jaurès
  42000 **SAINT-ETIENNE**
- **ALBAYNAC MUSIQUE**
  29, rue Antoine Durafour
  42100 **SAINT-ETIENNE**
- **ARPEGES**
  1, rue du Dôme
  67000 **STRASBOURG**
- **ARGENCE SONS**
  12, rue Anatole France
  83000 **TOULON**
- **Maison BARON**
  19-25, rue Rémusat
  31000 **TOULOUSE**
- **L'ESTRO ARMONICO**
  33, rue Lavoisier
  37000 **TOURS**
- **LA BOITE A MUSIQUE**
  57, rue du Pont du Gät
  26000 **VALENCE**

PARIS (par arrondissements) et REGION PARISIENNE

- **LIBRAIRIE MUSICALE**
  68 bis, rue Réaumur
  75003 PARIS
- **BOUVIER-CAUCHARD**
  23, Quai Saint Michel
  75005 PARIS
- **PAROLES ET MUSIQUE**
  81, boulevard Saint Michel
  75005 PARIS
- **PUGNO**
  19, Quai des Grands Augustins
  75006 PARIS
- **HAMM**
  135-139, rue de Rennes
  75006 PARIS
- **LA FLUTE DE PAN**
  49, rue de Rome
  75008 PARIS
- **MADELEINE-MUSIQUE**
  34, rue Godot de Mauroy
  75009 PARIS
- **BOUVIER MUSIQUE**
  15, rue d'Abbeville
  75010 PARIS
- **L'EDUCATION MUSICALE**
  23, rue Bénard
  75014 PARIS
- **FALADO**
  Librairie Musicale
  6, rue Léopold Robert
  75014 PARIS
- **GAITÉ MUSICALE**
  3, rue Saint Simon
  78000 Versailles
- **LA CLE DE SOL**
  18, Place Pierre Goujon
  78200 MANTES LA JOLIE
- **DO DIESE**
  103, boulevard Jean Jaurès
  92100 BOULOGNE
- **MUSICALIA**
  14, rue de Puisaye
  95880 ENGHIEN LES BAINS

Le meilleur accueil sera réservé aux lecteurs de l'EDUCATION MUSICALE

23, rue Bénard - Métro Alésia - Bus 58 - Tél. (1) 45.42.34.07